KAFKA, DEFOE Y DOSTOIEVSKI EN LA ESCRITURA DE J. M. COETZEE

DIEGO SHEINBAUM



Primera edición, 2017
Fecha de término de la edición: abril de 2017

D.R. © 2017, Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Filológicas
Circuito Mario de la Cueva, s.n. Ciudad Universidaria,
C.P. 04510, Ciudad de México
www.iifilologicas.unam.mx

D.R. © 2017, Elefanta del Sur, S.A. de C.V.
Tamaulipas 104 interior 3,
Col. Hipódromo de la Condesa
C.P. 06170, México, Ciudad de México
imailiano@gmail.com
www.elefantaeditorial.com
@ElefantaEditor

ISBN Elefanta Editorial: 978-607-9321-29-1
ISBN UNAM: 978-607-02-9269-9

Director de la colección: Emiliano Becerril Silva

Ilustración de portada: Ana Bellido

Tansey, Mark (b.1949)
© Copyright. The Innocent Eye Test. 1981. Oil on canvas.
78 x 120 in. (198.1 x 304.8 cm) Gift of Jan Cowles and Charles Cowles, in honor of William S. Lieberman, 1988 (1988.183).

The Metropolitan Museum of Art
Image copyright © The Metropolitan Museum of Art.
Image source: Art Resource, NY












ELEFANTA EDITORIAL








28/03/17 20:43



KAFKA, DEFOE Y DOSTOIEVSKI EN LA ESCRITURA DE J. M. COETZEE





COLECCIÓN ENSAYO



Primera edición, 2017

D.R. © 2017, Elefanta del Sur, S.A. de C.V.
Tamaulipas 104 interior 3,
Col. Hipódromo de la Condesa
C.P. 06170, México, D.F.
imailiano@gmail.com
www.elefantaeditorial.com
 @ElefantaEditor




ISBN:

Director de la colección: Emiliano Becerril Silva

Ilustración de portada: Ana Bellido

Tansey, Mark (b.1949)
© Copyright. The Innocent Eye Test. 1981. Oil on canvas.
78 x 120 in. (198.1 x 304.8 cm) Gift of Jan Cowles and Charles Cowles, in honor of William S. Lieberman, 1988 (1988.183).

The Metropolitan Museum of Art
Image copyright © The Metropolitan Museum of Art.
Image source: Art Resource, NY

Formación: Lucero Vázquez

Impreso y hecho en México



KAFKA, DEFOE Y DOSTOIEVSKI EN LA ESCRITURA DE J. M. COETZEE

DIEGO SHEINBAUM











ÍNDICE

EL ESCRITOR Y EL OTRO

Reescritura y ética 17

Entre el modernismo y el posmodernismo 23

Creación y crítica 33

COETZEE Y KAFKA

El callejón de Beckett: hacia un modernismo contextualizado 45

El trapecio de Kafka: incitación y resistencia a la interpretación 58

La madriguera o cómo apropiarse un texto sin colonizarlo 68

El artista del hambre: variaciones en torno a un personaje 82

Narrador, autor y lector frente al espejo 93

Dos herederos de Kafka: el otro en Coetzee y Borges 102

Literatura en cautiverio 111

COETZEE Y DEFOE

La lengua de Viernes 121

Literatura exponencial 127

En busca del narrador 139

El escritor y el otro 149



COETZEE Y DOSTOIEVSKI
Prefiguraciones 159
Sin brújula 168
Dostoievski y sus personajes 185
El prisma de las identidades 196
Orfeo sin lira 203
Palabras simples 225
En el umbral 232

BIBLIOGRAFÍA 237






















EL ESCRITOR Y EL OTRO












Reescritura y ética

La obra de J. M. Coetzee es una de las cimas de la literatura contemporánea. Cuando comencé a leerlo hace quince años sentí que esto se debía a la explosiva combinación de poesía y filosofía, análisis literario y ética, historia y ficción. El escritor sudafricano se me presentaba como una especie de anfibio. En un momento los giros de sus párrafos hacían volar las frases con los recursos austeros de la poesía y, en otro, como tirados por una plomada, se sumergían vertiginosamente en cuestionamientos filosóficos hasta profundidades desconocidas. El acto de auto-reflexión no era en sus novelas una serie de piruetas narcisistas sino un acto de responsabilidad hacia el otro destituido. De la misma manera, su arte parecía consistir en un simple acto de descoser las ficciones del pasado, pero, al mostrarnos sus tramas ocultas de poder, exclusión y silencio, lograba que su obra y la de sus predecesores reverberaran hacia fuera, iluminando la historia del colonialismo y de Sudáfrica, difuminando la frontera entre lo real y lo ficticio.

El tiempo transcurrido me ha ayudado a elaborar y hacer variaciones sobre esas primeras impresiones. He encontrado, por ejemplo, en Jonathan Culler otra manera de mostrar las dimensiones de la literatura desplegadas en las novelas de Coetzee, ya que: 1) en tanto lenguaje altamente organizado, extienden el poder sensorial y conceptual de las palabras, explotando hacia dentro de oraciones y párrafos la tensión entre consciencias, herencias y condiciones socioeconómicas; 2) en tanto lenguaje que llama la atención sobre sí mismo, y se sitúa conscientemente con relación a otros textos que le preceden y lo hacen posible, sus novelas regresan al canon de la novela occidental para



cuestionarla; 3) en tanto ficción que establece una relación particular con el mundo, con pronunciamientos que incitan y suspenden la referencia directa, sus textos abren la puerta a varias interpretaciones sobre las condiciones bajo el régimen del *Apartheid* y bajo la lógica colonialista; y 4) en tanto objeto estético que intenta zanjear la distancia entre el mundo de las nociones y el mundo de los fenómenos, sus novelas, no sólo muestran la potencia de una deliberación moral sustentada en la percepción de la particularidad de cada persona y cada situación (sin olvidar los impulsos más bajos), sino que ponen a prueba la idea del sujeto liberal, la premisa de un individuo no determinado por los contextos sociales, regido libremente por su racionalidad y moralidad, que intenta tratar a los otros, no como medios para lograr fines egoístas, sino como seres que pueden ser contemplados con empatía y relacionarse con ellos desinteresadamente.[1]

Las páginas que siguen intentan dar cuenta de estos y otros aspectos que hacen a la obra de Coetzee tan especial y relevante. Analizo para ello novelas en que el escritor sudafricano se mide, de alguna manera, con escritores del pasado, en que utiliza sus obras como bocetos sobre las cuales realiza correcciones y extiende su narrativa. Ésta es una de las dos líneas privilegiadas por mi estudio: la habilidad del escritor para refrescar obras canónicas de la literatura, capacidad que lo convierte en un excelente guía para llevar al lector por grandes momentos de la narrativa escrita en Occidente.

En esta línea de exploración, la discusión sobre el canon y la tradición es inevitable. Es célebre la crítica de los grupos progresistas que señala, en su aspecto más burdo, que el club de los clásicos no es más que un gimnasio de hombres viejos, blancos, misóginos, que se engañan

[1] Jonathan Culler, *Literary Theory. A Very Short Introduction,* Oxford, Oxford University Press, 2011, pp. 19-42.



a sí mismos y, sobre todo, a los otros con la cantaleta de una naturaleza humana universal que les sirve para imponer sus fantasías. En el extremo contrario, hay quienes, como William Gass, siguen viendo en el canon la medida de la excelencia, la afirmación continua de la amplitud, la profundidad y la maestría artística. Los clásicos para ellos son pioneros que exploran nuevos territorios, abren horizontes, instigan el cambio mostrando nuevas peculiaridades de la excelencia, al mismo tiempo que recuerdan los principios fundamentales de la disciplina.[2]

La agudeza de Coetzee, su doble filo, se explica, en parte, porque no se inclina por ninguna de estas posiciones sino que las combina. Sus novelas levantan un cuadrilátero para enfrentarse con escritores del pasado; no sólo imitando sus estilos, depurándolos, rindiéndoles homenaje sino, golpeándolos en sus puntos débiles, alcanzando rincones que ellos dejaron inexplorados y señalando implicaciones en sus obras a las cuales permanecieron ciegos. Del mismo modo que el niño muestra potencialidades ocultas nunca actualizadas en el adulto, el escritor desarrolla rasgos no percibidos en las obras de sus antecesores.



Hay que enfatizarlo, no sólo se trata de herencia sino de transgresión; imposible pasar por alto la dimensión competitiva sobre la cual ha llamado la atención Harold Bloom.[3] Si bien los grandes poemas tienen un halo de resurrección, los escritores tienen que luchar con ellos, interpretarlos de manera maliciosa, virar en otra dirección, para abrirse espacio en el terreno de la literatura imaginativa. De ahí que gran parte de las anotaciones que surgen de esta línea de exploración tienen que ver con lo que Bloom llamó el camino oculto entre los poemas; es decir, en las siguientes páginas se trata de indicar los cambios, acentos y énfasis

[2] William Gass, *A Temple of Texts,* Nueva York, Borzoi Books, 2006.

[3] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence…,* Nueva York, Oxford University Press, 1997.





que Coetzee realiza sobre la obra de sus antecesores. Aquí es difícil pasar por alto la dimensión psicoanalítica. Los autores con quien se enfrenta son padres de la literatura moderna.

La segunda línea es el tratamiento que sus novelas le dan a la relación con el otro, un otro que, como diría Bajtín, es el principio de realidad del cual nace la consciencia, es la piedra de toque de nuestras más elementales nociones psicológicas, éticas y políticas, es la contraparte ineludible del sujeto.[4] Precisamente, las novelas de Coetzee surgen del encuentro traumático con otra persona cuya identidad está marcada por diferencias de género, culturales, sociales y raciales, exacerbadas por los regímenes políticos. Es un otro que irrumpe en las vidas de sus protagonistas, mantiene a raya a la voz narrativa y sacude las concepciones del lector.

Estas características congenian con la idea de la novela como una narrativa de emancipación, muy propia de la modernidad. La novela se vuelve una batalla contra el monologismo que impide que la literatura le haga justicia a la multiplicidad de la experiencia humana y a la otredad. La mayoría de las novelas de Coetzee se gestan a partir de este propósito. Son narrativas que luchan contra el silencio que intenta imponer la voz del poder; atacan la negación de los múltiples aspectos de la verdad. Este impulso se siente en su relación con los textos del pasado así como con los personajes que habitan sus ficciones y le confiere a la obra de Coetzee una altura inusual dentro de la literatura contemporánea.[5]

Sus textos exploran una veta de percepción y reflexión en torno a la relación del escritor con el otro. El rango de los protagonistas de Coetzee es amplio y tiene como denomi-

[4] Mijaíl Bajtín, *Yo también soy: fragmentos sobre el otro,* México, Taurus, 2000.

[5] Galin Tihanov, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time,* Oxford, Claredon Press, 2000.

nador común una relación con las letras: aficionados a la literatura, aprendices de escritor, maestras de literatura, escritores profesionales y famosos. Lo interesante, más allá del elemento autobiográfico, es que las acciones y reflexiones de estos protagonistas giran alrededor de un otro, la mayoría de las veces silenciado o marginado por la violencia, la cultura y el régimen político. Cada una de estas parejas, desde el Magistrado y la Bárbara, pasando por Michael K y el doctor, Susan y Viernes, hasta la señora Curren y el vagabundo Vercueil, explora una relación que conjuga la dimensión ética y estética. Para ellos los problemas y obstáculos para entender al otro están íntimamente relacionados con los problemas y los obstáculos para contar la historia.

Mijaíl Bajtín abre una ruta para entender cómo es posible articular estos dos campos. Para el teórico ruso la apropiación es intrínseca al género novelístico. La novela es un parásito que vive de chuparle la sangre a otros géneros y a sí misma; un anti-género que no puede más que reproducirse y colonizar. Esto se debe a que en la naturaleza de la novela está la crítica y la autocrítica de las formas de representación, la exposición de las convencionalidades de la forma, lo cual también explica su intolerancia casi orgánica al establecimiento de un canon. En el momento que una obra trata de erigirse como norma es criticada, cuestionada, parodiada y ridiculizada. Esta vena crítica y autocrítica es clara en las novelas del autor sudafricano. Incluso podríamos decir que Coetzee pertenece a esa corriente novelística, de Cervantes y Flaubert, que ve lo literario desde arriba; no intenta aislarlo y erigirlo sino bajarlo y arrastrarlo hacia la vida para probar sus límites. Bajtín ejemplifica esta tendencia a través de diferenciar la novela de la épica. Mientras que la épica habla siempre de un pasado ya cerrado e inaccesible respecto al cual tiene una relación de reverencia, la novela se caracteriza por tratar los eventos en la zona de máximo contacto del presente. En







ella, el conocimiento que la tradición hereda es remplazado por el conocimiento que surge de la experiencia y el juicio libre. La reverencia es remplazada por el análisis, incluso el juego lúdico e irreverente de toquetear las cosas, sus partes traseras, voltear lo que está adentro hacia fuera. Sus propias formas son sujetas a continuas revisiones.[6] Precisamente es lo que hace Coetzee con las formas de sus predecesores; las examina y les imprime vitalidad arrastrándolas a la corriente del presente; erosiona las fronteras entre lo literario y lo extra-literario, al volverlas flexibles, abiertas, inacabadas, en proceso.

Los avatares de la reescritura permiten mostrar cómo la singularidad de Coetzee yace en la manera que reconfigura la transición entre una poética modernista y una poética posmodernista, a través de la primacía de lo ético. Para ello, es necesario entender la diferencia entre estas poéticas, siguiendo a Brian McHale. La poética modernista se caracteriza por tener un dominante epistemológico que involucra preguntas sobre la percepción y el conocimiento, las cuales ganan relevancia gracias a artificios como la yuxtaposición de perspectivas, los monólogos interiores y los narradores poco confiables. En contraste, la poética posmodernista tiene un dominante ontológico que supone preguntas sobre los distintos mundos que habitamos y sus relaciones, resaltadas por artificios para construir, enfrentar y borrar mundos, tales como las narraciones marcos, los *mise en abyme* y las metalepsis.[7] Coetzee avanza y retrocede por estos dos conjuntos a través de supeditar sus artificios a preguntas éticas. ¿Quién soy yo? ¿Cómo mi identidad está dada por el otro? ¿Cómo el deseo, el poder y la responsabilidad determinan mis relaciones?

[6] Simon Dentith, *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader,* Londres, Routledge, 1995.

[7] Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 1987.



Entre el modernismo y el posmodernismo

Para mostrar la movilidad y el equilibrio entre estas dos poéticas me gustaría detenerme, en un primer momento, en la vida de Coetzee; después, en las características generales de su obra y, por último, en la recepción que tuvo dentro y fuera de Sudáfrica. Al trazar una mínima biografía, me interesan sucesos que le dieron una perspectiva especial sobre la historia y la cultura del mundo occidental.[8] Coetzee nació el 9 de febrero de 1940 en Ciudad del Cabo. A los veinte años, tan pronto concluyó sus estudios en literatura y matemáticas en la Universidad del Cabo, se fue a Inglaterra, donde pasó tres años como programador informático y llevo a cabo su tesis de maestría sobre Ford Madox Ford. En este periodo se casó con Phillipa Juber con quien tuvo dos hijos: Nicolás y Gisela. Pasó el resto de la década de los sesenta en Estados Unidos, donde realizó sus estudios de doctorado en Texas, con una disertación sobre el estilo de Beckett en sus primeras novelas, y se convirtió en profesor de literatura en la Universidad Estatal de Nueva York.



Estos años de especialización son claves en la medida que coinciden con el despegue del posmodernismo en Estados Unidos. Brian McHale ha señalado 1966 como el año en que importantes manifestaciones culturales giran o se pliegan sobre sí mismas. Esta reorientación se puede sentir en las carreras de artistas populares como Bob Dylan y en el desarrollo de metadiscursos en la academia que alcanza su cenit en la serie de conferencias que Derrida

[8] Si bien Coetzee tiene fama de ser un tipo solitario, renuente, salvo contadas excepciones, a dar entrevistas, es posible trazar una biografía mínima a partir de los hechos rescatados en estudios académicos, en perfiles realizados por las fundaciones que le han otorgado premios y por lo que el propio Coetzee cuenta en sus tres libros de memorias, *Infancia, Juventud* y *Verano,* los cuales, hay que advertir, no renuncian a la ficción.





ofreció en Yale.[9] Por su parte, Jameson ha interpretado la disolución de la frontera entre alta cultura y cultura de masas, así como el surgimiento de la teoría, no sólo como paradigmáticos de la posmodernidad, sino como variaciones de la profecía hegeliana del fin de la historia del arte, donde por un lado, el arte regresa al momento previo de lo bello, lo decorativo, lo gratificante, y por otro, el arte se transfigura en filosofía.[10]

En la medida que las novelas del escritor sudafricano encarnan cuestiones teóricas, su literatura avanza en su posmodernismo por esa segunda vía, pero esto no es suficiente para explicar la perspectiva privilegiada que nos da su obra. Para ello, es necesario seguir el giro que toma su vida en 1972 cuando el Departamento de Estado norteamericano le niega su solicitud de residencia permanente, obligándolo a regresar a su país, donde pasaría las siguientes tres décadas. Alejarse de Estados Unidos supuso, entre otras cosas, distanciarse de la consolidación de posmodernismo, dejar Las Vegas y Disneylandia, los desarrollos suburbanos y los centros comerciales, el despunte de la industria de los alimentos y de la industria del entretenimiento. Hay que recordar que este paisaje cultural marca para Jameson el principio de la amnesia histórica que definirá un aspecto de los países del primer mundo, donde el pasado es recreado sólo a través de clichés y se cierran las posibilidades para pensar la totalidad o la estructura que subyace al capitalismo.[11]

[9] Brian McHale, *The Cambridge Introduction to Posmodernism,* Nueva York, Cambridge University Press, 2015. Algunos han fechado sus inicios a finales de los cincuenta cuando los movimientos de neovanguardia adquirieron una masa crítica que implicó la polinización entre ellos y con la cultura de masas; otros lo han situado el inicio del posmodernismo hacia finales de los sesenta, con los movimientos de liberación y la aparición masiva de los jóvenes en la política.

[10] Frederic Jameson, "End of Art or End of History?", *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodernism 1983-1998,* Londres, Verso, 1998, pp. 73-92.

[11] Frederic Jameson, "Marxism and Postmodernism", *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodernism 1983-1998,* Londres, Verso, 1998, pp. 33-49.

En este contexto uno puede especular que el regreso de Coetzee a Ciudad del Cabo implicó un desplazamiento en el espacio pero, sobre todo, en el tiempo, un regreso a la historia, una caída en la etapa previa del capitalismo. Esto quedó registrado en su primera novela dividida en dos partes. La primera en torno a un personaje en Estados Unidos involucrado en la Guerra de Vietnam, la segunda en torno a un explorador del territorio namacua. La amnesia es evocada magistralmente a través del boquete que separa los tiempos de ambas tramas. Los personajes de las siguientes novelas no dejarán de estar atrapados en la historia.

Coetzee vislumbró en Sudáfrica el pasado sobre el cual se levantaba el presente del primer mundo. En Sudáfrica coexistían sociedades de diferentes momentos históricos: pastores, cazadores, agricultores y, también, las industrias del capitalismo. De la misma manera, en la cultura, el realismo seguía en boga, el modernismo apenas había tenido impacto y el posmodernismo era inexistente. Los protagonistas de Coetzee viven en carne propia estas diferentes estructuras sociales, incluso a veces escenifican y voltean de cabeza la fábula civilizatoria de Robinson Crusoe; de esta manera intentan escapar al capitalismo en su etapa imperial. Algo similar ocurre con Coetzee en tanto autor. En sus novelas coexisten estilos de diferentes épocas; quizá, porque regresar a Sudáfrica supuso tener acceso a un mundo donde todos estos estilos tenían sentido y, sobre todo, donde la literatura aún podía desarrollarse siguiendo el impulso de la vanguardia, no en su variante exuberante y lúdica estadunidense, no como una forma de pastiche, sino en la vertiente sombría, teñida por el existencialismo de Beckett, que guarda, en el fondo de su oscuridad, un resquicio de luz, crítica y utopía.



Sin embargo, a diferencia de la vanguardia europea, la abstracción o desterritorialización no es tan radical en Coetzee. Para explicar esta situación, vale la pena abandonar el bosquejo biográfico y concentrarnos en su obra. En



las novelas de Coetzee se sienten las condiciones de vida en Sudáfrica de manera oblicua pero permanente, como una serie de goteras que amenazan con desplomar el techo. No es para menos. Las décadas de los años setenta y ochenta constituyeron los años más severos del *Apartheid*, régimen que en su paranoia, histeria y represión llevó al paroxismo la violenta fisionomía del imperialismo.[12] Así, el modernismo y posmodernismo serían reconfigurados en su obra bajo la urgencia de responder al *Apartheid* y a la historia del imperialismo. Sus primeras seis novelas responden a la realidad de Sudáfrica desde la posición de un blanco que se siente cómplice. Sus protagonistas son abrumados por la consciencia de que no hay, en palabras de Sartre, buenos y malos colonizadores: sólo colonizadores, por más que intenten adoptar un rostro humano. Muchos de ellos ponen a prueba la capacidad e incapacidad de un lenguaje humanista liberal para responder a situaciones de violencia e injusticia. Podríamos decir que bajo el peso de la complicidad sus novelas de madurez se tuercen y retuercen elegantemente hasta volverse revelaciones de ceguera moral, escrupulosas confesiones e incluso estrambóticas tramas de expiación. De alguna manera siguen la idea de que la ética fracasa si no explota lo colectivo.[13]

Coetzee bordea las limitaciones de la ética en sus malabares entre modernismo y posmodernismo. Sus novelas se caracterizan por la progresiva mezcla de creatividad y crítica, por una visión de la literatura pasada por el tamiz posestructuralista, que se nota en su sensibilidad hacia las manifestaciones íntimas del poder, el control y la manipulación en el propio lenguaje. Sus protagonistas exploran de la dialéctica de la relación del amo y el esclavo, enfatizando la psique colonizadora y la resistencia a ella;

[12] Dominic Head, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee,* Nueva York, Cambridge University Press, 2009.

[13] Jameson, *op. cit.*, p. 94.



exploración que ocurre al mismo tiempo en el contexto de Sudáfrica, de los regímenes autoritarios, y en las regiones puramente literarias.

En su obra las preguntas éticas supeditan artificios típicos del modernismo. La focalización de la evidencia a través de un solo centro de conciencia, las narraciones no confiables, los testigos parciales, los monólogos interiores y la transferencia al lector de las dificultades hermenéuticas de los protagonistas son alteradas por la presencia del otro.[14] Esto lo vuelve ejemplar dentro de la escuela modernista. Junto a este principio convive la turbulencia de lo ontológico. Sus novelas reparan en el impacto de lo ficticio en nuestras vidas, se vuelven actos de construcción y deconstrucción de mundos, detiene el parpadeo entre lenguaje literal y metafórico. Si bien en las novelas posteriores al régimen del *Apartheid* lo ético sigue siendo un factor dominante, este se fragmenta en una multiplicidad de aspectos, con una particular concentración en la relación con los animales, al mismo tiempo que las cuestiones ontológicas cobran relevancia.



Más allá de esta evolución vale la pena profundizar en algunos recursos modernistas. La unidad de sus ficciones gravita más en torno a un punto de vista que a la acción como recomienda la tradición aristotélica. En gran medida, el magnetismo de las páginas se genera por la elección de un testigo privilegiado, una sensibilidad e inteligencia que en su intensidad y extrañeza acercan y alejan tanto al lector como a la voz narrativa. Podría decirse que Coetzee extiende, adultera y actualiza la técnica del tardío Henry James, y de manera más clara y rotunda le hace justicia a George Steiner quien decía que después de Joyce las pocas novelas que importan lo logran por su reducción de foco, por la firme decisión de acercarse a la realidad de manera cautelosa.[15]

[14] Brian McHale, *op. cit.,* p. 9.

[15] George Steiner, *Language and Silence,* Nueva York, Pelican Books, 1967.





Como en lo mejor de la tradición modernista, sus novelas logran trasmitir la experiencia interior, encarnar la conciencia.

Otras tres características merecen aunque sea mención. La primera tiene que ver con esa veta crítica sobre las condiciones formales del proceso creativo; es decir, muchas de las novelas de Coetzee avanzan desnudando la elaboración de tal manera que adquieren el candor y la magia propios de los bocetos de pintura, donde nos sentimos dentro del proceso de la creación y no enfrentados a una obra terminada y, quizá, por eso muerta. La segunda peculiaridad es esa fiebre por la innovación formal, ese genio y audacia en la construcción de nuevos artificios que se siente hacia dentro de sus novelas y también contempladas en su conjunto. Por último, está el silencio que le da forma y amenaza toda su obra. Es un silencio que hereda de escritores del siglo xx como Beckett y que, en parte, se explica por el cansancio ante una ya larga tradición literaria que ha agotado los medios creativos, pero también como reacción a la bestialidad política y a la sociedad de consumo, cuyas mentiras han deslustrado y desgastado la palabra. En este contexto, Coetzee oscila, como antes lo hizo Kafka, entre la representación de la crisis de la palabra y el sendero suicida del silencio.



Las características que lo hacen un escritor posmoderno son igualmente marcadas. En medio de la turbulencia ontológica encontramos a un asiduo practicante de la parodia, la alusión, el doble acento y el reciclaje, ese variado arsenal que la crítica contemporánea ha agrupado bajo el nombre de intertextualidad. Pero esta descripción sólo captura el aspecto más aparente del posmodernismo de Coetzee. En realidad, lo que lo hace pertenecer a la parte más interesante de dicho estilo son los impulsos contradictorios que gobiernan su obra. Es un claro fabulador que defiende la autonomía de sus ficciones y, al mismo tiempo, las sitúa en un contexto más amplio que invariablemente



produce resonancias éticas y políticas. Un profesor de literatura moderna que recupera ficciones conocidas y las tiñe, las vuelve actuales, a través de sumergirlas en la cubeta de la historia, la cual, como sabemos, contiene todo menos agua cristalina.[16] Así, por la manera de titubear entre la poética modernista y la poética posmoderna, por la manera en que sus novelas abren la posibilidad de ser leídas de dos maneras alternativas como la figuras de *Gestalt*, su obra pertenece a un modernismo tardío o modernismo limítrofe,[17] uno cuya singularidad radica en estar reestructurado a partir de cuestiones éticas.

Esta naturaleza móvil explica la variada recepción de su obra. Entre un sector del público sudafricano las novelas fueron leídas con disgusto. Esto no resulta extraño si recordamos que durante los años setenta y ochenta del siglo pasado hubo pocos lugares en el mundo donde la escritura y lectura fueran puestas a prueba con tanta fuerza por las exigencias y expectativas políticas como en Sudáfrica.[18] Los juicios estéticos estaban gobernados por la inmediata efectividad en la lucha política y, para una parte del público, la literatura de Coetzee no respondía de manera firme y directa; por el contrario, parecía voltearse de espalda con su énfasis formal y autorreflexivo; parecía escapar de la sofocante realidad a través de juegos literarios. Incluso algunos señalaron que en su obra se notaba poco interés por los africanos o sólo el necesario para subrepresentarlos, que su referencia a la resistencia negra era escasa o patética. Los defensores de Coetzee tacharon esta lectura de ingenua por utilizar criterios de la literatura realista para juzgar una narrativa que se movía en un plano



[16] Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction,* Nueva York, Routledge, 1988.

[17] Brian McHale, *op. cit.,* p. 13.

[18] Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event,* Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 1.





diferente, que en vez de representar la realidad hacía referencia a sus propios problemas y los de otros discursos para representarla.[19]

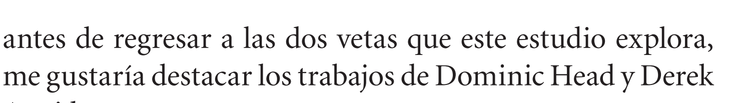
En contraste, Estados Unidos y los denominados países del primer mundo recibieron sus novelas con un creciente entusiasmo. Esto se explica porque sus narraciones incluían una denuncia del régimen del *Apartheid* y, sobre todo, porque sus múltiples dimensiones respondieron a las modas cambiantes en los departamentos de literatura. Durante el auge del posestructuralismo y la teoría, sus novelas se constituyeron en puentes entre las preocupaciones de los departamentos de literatura y un público no especializado, transformando las discusiones sobre la autoría, la originalidad, la diferencia, la interpretación, el canon y la identidad en ficciones extrañas y seductoras.[20] De manera similar, a finales de los ochenta cuando el posmodernismo y el posestructuralismo comenzaron a perder tracción, la obra de Coetzee hizo eco en unas humanidades que estaban en medio del llamado giro ético, bajo el impacto de obras como la de Martha Nussbaum o Charles Taylor.

La recepción entusiasta de su obra se ha reflejado en la larga lista de premios recibidos y en la enorme literatura crítica que se fue desarrollando en torno a su obra. Coetzee fue el primer escritor premiado en dos ocasiones con el *Booker Prize*, fue tres veces ganador del *CNA Prize,* y recibió el *Prix Étranger Femina*, el *Jerusalem Prize* y el *Lannan Literary Award*. A estos y otros premios hay que agregar el *Premio Nobel*, correspondiente al año 2003. Al mismo tiempo fue creciendo el catálogo de artículos, tesis doctorales y libros académicos sobre su obra. En este sentido,

[19] David Attwell, "J. M. Coetzee & the Idea of Africa", *Journal of Literary Studies,* 25 (4), Londres, Routledge, 2009, pp. 67-83.

[20] Graham Huggan & Steven Watson, *Critical Perspectives on J.M. Coetzee,* Nueva York, St. Martin's Press, 1995.




antes de regresar a las dos vetas que este estudio explora, me gustaría destacar los trabajos de Dominic Head y Derek Attridge.

Los escritos de Head sitúan las novelas de Coetzee como respuestas al régimen del *Apartheid* y también —lo que es más interesante— al clima cultural de la Sudáfrica de los años setentas y ochentas, al consenso liberal, pero también marxista, de que las novelas tenían que tener un compromiso político explícito. A dicho consenso Coetzee responde, antes que nada, defendiendo la autonomía de la ficción y negándose a subordinar la novela a la historia; es decir, no busca convertir a la novela en la documentación personal de los abusos públicos. A través de esta premisa desafía las convenciones realistas que dominaban el panorama literario, la mayoría apoyadas en nociones de Lukács. Al mismo tiempo, se desmarca y critica la tradición pastoral de la novela sudafricana, que se refugiaba en el amor a la tierra, pasando por alto la problemática colonialista. Así, Head enfatiza la tensión entre ambos impulsos: el que defiende el discurso de la ficción frente al discurso de la historia, y la necesidad de contextualizar este discurso, de volverlo relevante, haciendo alusión a la historia.

Hay otros dos señalamientos interesantes. El primero tiene que ver con la bastante obvia pero poco mencionada división de la obra de Coetzee en dos etapas o dos grupos: las novelas que responden al *Apartheid* y las posteriores. En la primera etapa se siente la sombra del régimen sudafricano sobre la imaginación, la lucha de Coetzee por liberarse de ella y, sin embargo, las a veces forzadas pero siempre ineludibles respuestas a las injusticias. Podríamos agregar que hay en las primeras seis novelas una clara cohesión en el tipo de acercamiento y en los temas abordados, un énfasis en la cuestión ética y, particularmente, en la relación y la representación del otro. Head acierta en ver en la caída del régimen de *Apartheid* un cambio en la





narrativa de Coetzee, sin embargo otros fenómenos globales también tienen un impacto en su obra y explican parcialmente su sostenida resonancia. Me refiero a la caída del muro de Berlín y a la cada vez más impotente respuesta de las letras contra un mundo tecnologizado. Dominic Head no menciona estos fenómenos que, a mi entender, marcan también los nuevos caminos que Coetzee toma al intentar comprender y responder a la situación del escritor en el nuevo entorno; caminos que se caracterizan por ser campos minados por interrogaciones y dudas.

El otro señalamiento interesante de Head está relacionado con el trabajo alegórico, los muchos niveles de lectura que despliega Coetzee, sin que exista la correspondencia directa que hay en la alegoría clásica. Ya Teresa Dovey había llamado la atención sobre la manera en que Coetzee utiliza la alegoría como un artificio de doble filo, conservador y subversivo, para romper los nudos laberínticos de un reto doble: reconocer su discurso como parte del discurso colonial y, en esa misma medida, restarle autoridad; y sentir la imperiosa necesidad de contar la historia de Sudáfrica, pero, no sin antes, problematizar que lo hicieran ellos, los escritores blancos. Dominic Head retoma algunos de estos elementos pero enfatiza el carácter horizontal y, por lo tanto, dinámico de la alegoría: los juegos de correspondencias no se detienen. A través de ellos, Coetzee logra efectos notables. Por un lado, borra la línea que separa los dos planos de significación, de tal manera que la referencia al contexto sudafricano se mezcla con la referencia a los textos literarios en una especie de multiplicación de dimensiones. Por otro, logra, de una manera novedosa, hacer accesible la situación sudafricana a lectores de otras latitudes, al tratar el ejercicio de poder en un plano más general, haciendo un guiño a las vivencias de violencia, represión y tortura que otras sociedades han sufrido.



Derek Attridge muestra cómo Coetzee alienta a esta multiplicidad de lecturas a través del manejo del tiempo y



el espacio, la opacidad de los personajes, la cuidadosa evasión de un cualquier presencia autoral y el propio acontecer de la tramas. Pero la importancia de Attridge va mucho más allá. Su respuesta equilibrada al vínculo entre lo ético y lo literario en cada una de las novelas lo conduce a una elocuente teoría que sitúa lo distintivo de la literatura en la trinidad formada por singularidad, inventiva y alteridad. Con ello, sortea dos grandes obstáculos. Los impulsos trascendentales y universales de lo que podría llamarse, para abreviar, la tradición estética y, por otra parte, el instrumentalismo de las tendencias que dominaron la academia durante las últimas décadas del siglo xx. Si bien de los primeros retoma el énfasis en la forma, también libera esta noción de una perspectiva estática que ve en la forma un objeto o un diseño. Mientras que de los segundos recupera la importancia de la ideología pero evitando leer la obra de arte como un medio para un fin prescrito o de acuerdo a un esquema conceptual preexistente. De esto se desprende una sencilla y revolucionaría teoría que concibe a la obra literaria como un evento que les sucede al escritor y al lector en la medida que son hospitalarios a la alteridad.[21]



Creación y crítica

Resulta difícil ser justo a la variada respuesta que Attridge le da a cada una de las novelas de Coetzee. Sus argumentos articulan y precisan mucho de lo que en estas páginas sólo son intuiciones, oscuras sugerencias, de las cuales sólo podría abstenerme cortando lo más estimulante de una lectura creativa. Así, más allá de los diferentes estilos, compartimos algunas actitudes generales. La principal

[21] Derek Attridge, *The Singularity of Literature,* Nueva York, Routledge, 2004.





es, sin duda, la idea de que Coetzee resalta en el panorama de la literatura contemporánea por la manera en que explora de manera conjunta los problemas de la forma y los problemas éticos, tornando, por momentos, a la escritura y a la lectura en un espejo, no de la realidad, sino de nuestros fallidos acercamientos al otro, y también de nuestros fallidos intentos de responder a la injusticia.

Al mismo tiempo me parece que hay en ambos un respeto, una admiración, quizá incluso un deslumbramiento, que anima nuestros trabajos. Es importante resaltar que, como diría Steiner, esta es la única manera de que la crítica respete sus intuiciones más certeras, pues en términos platónicos el amor parte del reconocimiento de la carencia, y la distancia entre el crítico y el artista provoca dos condiciones necesarias para hablar de las grandes obras; primero, la humildad que evita al crítico ocupar el centro del escenario, opacando con sus teorías el deleite de la obra, y segundo, la amargura necesaria para que ese amor se vuelva lúcido.





Seguramente esta exploración tiene un regusto más fuerte a la vieja crítica, pero comparte el ideal de Attridge de explorar la obra con los pies desnudos y tratar de alejarse de la seguridad del alto andamiaje teórico. El resultado es un tipo de crítica en todo momento secundaria y parasitaria. Pues los objetivos de este tipo de crítica son paradójicos. Se busca explicar el poder, la belleza y el misterio de la obra, al mismo tiempo que se le da más presencia y autoridad a dicho misterio. Por lo mismo hay algo precario en la crítica que el lector encontrará en estas páginas. Como en una escultura de Rodin, aquí coexisten la brutalidad de la piedra, las primeras cinceladas y las formas más acabadas. O para decirlo de otra manera, es una crítica literaria que integra las primeras interpretaciones, las que surgen de "un entusiasmo primitivo", que en sus mejores momentos tiene algo de carismático, con interpretaciones más insti-



tucionalizadas, que buscan conformarse a los ritmos regulares de la academia.[22]

Por momentos la admiración me ha llevado a destacar a Coetzee por encima de otros grandes de las letras. De tal manera que a veces mis apreciaciones sobre el sudafricano parecen movidas por el corazón, mientras que las palabras sobre sus precursores o sus contemporáneos parecen provenir del hígado. Claro que para mis gustos y para mis disgustos, he intentado encontrar razones, pero siempre ha sido en un segundo momento, porque la intención primera ha sido trasmitir mi entusiasmo. En este sentido, la famosa advertencia de Platón me ha servido de inspiración. En el diálogo *Ion,* Sócrates habla de los grandes escritores como imanes que nos suspenden en el aire. Una fuerza invisible pasa de los dioses al poeta, del poeta al intérprete, del intérprete al público de la misma manera que la fuerza del imán se trasmite por una cadena de anillos. Si para Platón era un peligro dejar que los anillos se convirtieran en imanes, aquí intento justamente conservar y trasmitir esa energía creativa, ese magnetismo; y para eso utilizo insinuaciones, suposiciones, analogías, figuraciones y, sobre todo, los hilos de una narración. Esto vuelve mi crítica más común que extraordinaria. En nuestra vida cotidiana la forma que utilizamos con mayor frecuencia para interpretar una narrativa es otra narrativa. Es lo que hace el lector común cuando alguien le pregunta por lo que ha leído: cuenta el relato a su manera.[23] Es más. Narración e interpretación están entreveradas desde un principio. Actos de interpretación son requeridos en cada etapa de la construcción de una narración. Su forma más temprana es en sí una interpretación de



[22] Frank Kermode, *The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative,* Cambridge, Harvard University Press, 1979, p. 49.

[23] Gleen Most, *Doubting Thomas,* Cambridge, Harvard University Press, 2005, ebook, loc. 1038-1044.





fábulas previas, y, sin duda, algunas novelas de Coetzee son narraciones interpretativas de otros autores, una especie de *aggornamiento* de sus significados, alegorías que dramatizan sus posibles lecturas.[24]

Pero hay un segundo sentido en que este análisis se acerca al magnetismo y la figura de posesión de Platón. La intención no es juzgar la obra desde afuera en una relación sujeto-objeto, sino desde dentro a través de saltos de la imaginación que intentan ocupar la posición del escritor y los dilemas que enfrentó. Dicha crítica se acerca al enfoque retórico, que ve la narración como un acto de comunicación, sin perder de vista las dimensiones éticas, políticas y estéticas. Si bien el contexto de la novelas es importante, mi lectura se expande menos hacia los pormenores de la vida en Sudáfrica, y más hacia las estrategias y características formales de las novelas de Coetzee. Intento mostrar su desarrollo narrativo, la manera en que va sumando competencias hasta alcanzar el virtuosismo.

Las tentativas de descubrir la intención del autor no son suficientes para hacerle justicia a la obra de Coetzee, ni tampoco es suficiente abandonarse al flujo de la narración. Porque si la forma narrativa tiene la ventaja de ser memorable, tiene la desventaja de evitar las preguntas incómodas. Y en la obra de Coetzee coexisten el impulso magnético y un impulso contrario libertador. Sus novelas nos hechizan y a su vez evocan esa otra experiencia que Platón refiere en su famosa parábola de la caverna: ese afán de liberarse de las cadenas y empezar a girar en la oscuridad. La fuerza que une a los anillos de hierro se disuelve para mostrarnos las consecuencias éticas y políticas de estar encadenados a

[24] Una cuestión que nuestras más antiguas expresiones literarias exhiben con claridad. El *Midrash*, una colección de interpretaciones de la *Torah*, a veces reescribe la historia para hacerla comprensible a un público contemporáneo o explicarla en un sentido más aceptable; y a veces hace comentarios. Pero el asunto es aún más entreverado. Grandes partes de la *Torah* son en sí misma *Midrash*, narración interpretativa de una narración. Frank Kermode, *op. cit.*, pp. 98-99.

nuestras ficciones. Coetzee cuestiona la tradición de pensamiento que ve la cultura y la literatura como formas de trascendencia con acceso a una verdad que está por encima de la política; su prosa desnuda los actos de poder que están detrás de las historias inocentes que nos contamos para endulzar la vida. De esta manera, al mismo tiempo que toma en serio las mejores intenciones de la novela como género, los esfuerzos por extender nuestra empatía a los otros, perturba estas ingenuas ilusiones para mostrarnos los actos de sujeción que, bajo ellas, se esconden.[25]

Hacia dentro de sus novelas esto se traduce en un vaivén entre ilusión y crítica. El escritor sudafricano examina —como muchos modernos— el instrumento de nuestra decepción pero reconstruye la superficie. Su realismo es cercano al que elabora Mark Tansey en el cuadro "The Innocent Eye Test".



Al igual que el pintor norteamericano, Coetzee le da vida y solidez a sus representaciones situándolas al lado de representaciones anteriores. Al romper el hechizo que crean sus predecesores, sus ficciones nos hechizan como realidades. A la manera de Cervantes, la fabulación le sirve para saltar las barreras ficticias y arrojarnos a ese terreno entre acción y palabra, entre experiencia y literatura.[26] No sólo eso. Las sucesivas rectificaciones que hace Coetzee de las obras de sus antecesores expanden la representación hasta hacer visible la situación narrativa, los procesos de creación y de recepción, el juego de poderes entre autor, narrador, personajes y lectores, quienes comparten ahora el mismo piso.

Este tipo de representaciones imposibilitan una sola lectura correcta, no permite lecturas que no decepcionen nuestros intentos de estabilidad, de conformidad a un

[25] Patrick Hayes, *J. M. Coetzee and the Novel: Writing and Politics after Beckett,* Oxford, University of Oxford Press, ebook, 2010, cap. 1.

[26] Harry Levin, *The Gates of Horn,* Oxford, University of Oxford Press, 1963, p. 43.





esquema. La vaca frente al cuadro dramatiza el papel del lector. Ella no leerá el cuadro como un humano y quizá tampoco como una vaca lo haría si no fuera vigilada por científicos. Hay algo más. De la misma manera en que ellos la guían a los interiores de un museo, Coetzee nos conduce, a lo largo de su obra, al corazón de la tradición novelística. En particular lo hace en tres novelas en las cuales confronta los universos de tres escritores del pasado: Defoe, Dostoievski y Kafka.[27] Por eso los tres segmentos que conforman este ensayo siguen el orden cronológico en que aparecieron dichas obras. Publicadas respectivamente en 1983 y 1986, *Life and Times of Michael K* y *Foe* pertenecen al grupo de novelas que responde a las condiciones en Sudáfrica durante la última década del *Apartheid*, mientras que *The Master of Petersburg*, publicada en 1994, el mismo año del fin formal del *Apartheid* y el arribo de instituciones democráticas, es una especie de bisagra, que abre la puerta a un nuevo ciclo.

Es pertinente aclarar que cada una de estas novelas es una obra autónoma que se puede leer perfectamente de manera independiente. No es necesario ningún conocimiento de Kafka o Defoe para disfrutar de la narración. Sin embargo, uno de los grandes placeres que ofrecen es justamente la posibilidad de descubrir las relaciones con textos del pasado. En el momento que el lector activa estas asociaciones despliega ante sí mismo un territorio ignoto. La novela escrita se vuelve una novela exponencial. En esta dimensión virtual surgen los placeres de la comparación. El

[27] Robert Stam, *Literature through Film: Realism, Magic and the Art of Adaptation,* Nueva York, Blackwell Publishing, 2005, p. 4. Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation,* Routledge, Nueva York, 2006. A estas nociones hay que agregar los conceptos de hipotexto e hipertexto. Gerard Genette, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado,* trad. Celia Fernández Prieto, Barcelona, Taurus, 1989.



lector puede involucrarse en el acto de discernir las semejanzas y diferencias con los textos a los que se hace alusión.[28]

Esta forma de leer suscita inevitablemente la duda sobre qué tanto las narraciones de Coetzee están cerca de estos autores y qué tanto al leerlas con este marco las he reescrito. A lo largo del ensayo aporto las evidencias textuales que sostienen mis lecturas; sin embargo, es innegable que así como las narraciones ejercen un poder sobre nosotros y nos hacen percibir ciertos sucesos de nuestras vidas bajo determinadas formas, igualmente el lector ejerce un poder sobre ellas, llenando sus vacíos con vivencias e interpretaciones propias.[29]

Es importante notar que la relación de Coetzee con estos grandes escritores no se limita a dichas novelas y las tres partes que integran el presente estudio se extienden para analizar algunos de los ejercicios que realiza Coetzee con estos autores después del *Apartheid*. En ellos se siente el impacto de un nuevo contexto global. La estética modernista de lo inconcluso, de lo no dicho, da lugar a una estética posmodernista donde los vacíos son llenados con clichés.



Más allá de la organización en etapas, la metáfora central que mueve estas páginas es que Coetzee se relaciona con dichos escritores como lo hacían los aprendices con los maestros en los talleres renacentistas. Coetzee puede ir más allá gracias al obstinado intento de abarcar su territorio. Su narrativa abre la caja negra de la creatividad y avanza al encontrar tensiones, discontinuidades, exclusiones, pero también gracias a que puede extender las capacidades de las obras del pasado. Podríamos decir que, como sugería

[28] Wolfang Iser, *The Implied Reader,* Londres, The John Hopkins University Press, 1974.

[29] Porter Abbot, *The Cambridge Introduction to Narrative,* Cambridge, Cambridge University Press, 2008.





T. S. Eliot, Coetzee no sigue la tradición a ciegas, sino de manera consciente, con los ojos abiertos.[30]

Estos tres autores son piedras de toque en la consolidación de una poética en torno a las preguntas éticas y por eso ocupan el primer plano en el estudio. Son ejercicios de reescritura donde podemos sentir la oscilación de Coetzee entre una poética modernista y una posmodernista. Sin embargo, en el afán de explorar el crecimiento artístico del escritor sudafricano, he extendido el ensayo para cubrir no sólo los ejercicios de reescritura de estos autores sino la trayectoria que va desde su primera hasta su sexta novela. Este itinerario forma un segundo plano que permite mostrar cómo nuevas competencias narrativas ayudan a explorar con más sutileza las cuestiones alrededor del otro.

Para ello me enfoco en dos niveles, la historia y el discurso narrativo. En el primero muestro la evolución en las historias, protagonistas y los entornos. Coetzee avanza, por ejemplo, de protagonistas encerrados en mundos privados con claras psicopatologías a personajes con muchos mayores recursos sensoriales, afectivos, psicológicos y reflexivos, personajes que viven y actúan en un mundo común y, al mismo tiempo, exploran sus submundos interiores.

A nivel del discurso narrativo, me concentro en un catálogo más vasto de artificios que va aprendiendo y desplegando conforme gana oficio. Destaco los monólogos interiores y las narraciones no confiables de *Dusklands* (1974) y *In the Hearth of the Country* (1977); comento los agujeros, la ausencia de cierre y la puesta en escena de la lectura en *Waiting for the Barbarians* (1980); sigo el uso del discurso indirecto libre, las alteraciones en la duración y la distancia en *Life and Times of Michael K* (1983); enfatizo el despliegue de historias marco, pluralidad de formatos e intermedialidad en *Foe* (1986), muestro las alteración del orden y la frecuen-

[30] T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism,* Nueva York, Alfred A. Knopf, 1921.



cia en *Age of Iron* (1990) y, por último, gloso las estructuras paradigmáticas , el enlace de temas y motivos, junto con la improvisación en la construcción, colisión y destrucción de mundos en *The Master of Petersburg* (1994). Tengo la intuición de que las novelas cambian de estrategias narrativas y, sin embargo, escalan sus competencias. Por eso me pareció natural terminar el ensayo en un momento de madurez creativa, cuando el escritor sudafricano está listo para escribir, la que considero, su obra cumbre: *Disgrace* (1999).

Esta progresión se ve confirmada por el tratamiento de estos autores. El orden en que Coetzee los aborda evoca el gusto de las maestras de primaria por formar a sus alumnos de acuerdo a sus estaturas. Al frente tenemos a Kafka. Su mirada es la de un niño, o de alguien más pequeño que teme ser aplastado por el mundo. A través de la distorsión del entorno humano, a través de la abstracción, Kafka consigue palpar sus oscuras normas, y nos lleva a las pesadillas que nos acechan tras los desayunos más ordinarios. No sólo sus personajes se transforman en insectos, sino que toda su literatura tiene esa capacidad para encontrar fisuras. En sus relatos las grietas entre causa y efecto, entre pensamiento y acción, entre los eventos y los significados se vuelven enormes cavernas sin salida. Y, sin embargo, como una hormiga negra, Kafka siempre se nos escurre entre los dedos.

El segundo en la fila es Daniel Defoe. Es indudable su estatura media. Su maestría está en la ilusión mesurada, en refrescar a la literatura con el aire de la verosimilitud, en conseguir representar a comerciantes, ladrones y prostitutas, escondiendo su autoría detrás de confesiones ficticias. El suyo es un festejo del mundo empírico, de los hechos y de los objetos más comunes vistos con la sobriedad de los pintores holandeses. Es el pionero del género de la clase media. Nos hace sentir el predicamento del individuo moderno, náufrago en medio de la vasta soledad, gran emprendedor que avanza en el páramo a través de sus cálculos. Sus textos





transpiran esa inocencia propia de la clase media, ciega a sus propios actos de poder, a su propia ideología.

Por último está uno de los gigantes de la literatura: Dostoievski. Sus novelas se extienden de la tierra al cielo, tocan lo más bajo de las pasiones, retratan la fuerza que adquieren las ideas sobre nosotros y, también, esa otra parte de la existencia, relacionada con la fe, con el corazón, con la justicia, con las cuestiones últimas. Los más variados géneros literarios forman los pisos de una torre de Babel en sus novelas. En vez de extenderse horizontales en el tiempo, sus tramas se acumulan en una especie de instante eterno; el momento de crisis en que los personajes exhiben sus varias conciencias en disputa. Los distintos estratos sociales entran en colisión. En medio del colorido carnaval de la vida, Dostoievski señala el árido camino al que nos conduce la vanidad de tomar por asalto el cielo. Nos muestra la podredumbre de una vida normada sólo por el interés individual y la razón. Desnuda las profundas limitaciones de nuestro liberalismo. ❁









COETZEE Y KAFKA










El callejón de Beckett: hacia un modernismo contextualizado

Para iniciarse en la obra de Coetzee es suficiente vaciar un sobre de harina en un vaso de agua. Con ello podemos repetir en la imaginación el experimento que utiliza Victor Shklovsky para explicar el fenómeno de la creatividad. Las partículas de harina parecen suspendidas, pero pronto se puede percibir cómo empiezan a vibrar, cómo están sujetas y responden a billones de impulsos invisibles. De la misma manera, nos dice Shklovsky, el arte no lo crea una sola voluntad, un solo genio. El creador individual sólo es el *locus* geométrico de líneas que se intersectan, de fuerzas que nacen fuera de su conciencia.[1] Las primeras novelas de Coetzee evidencian dos fuerzas notorias, dos vectores que chocan produciendo efectos inesperados. Por una parte, la herencia modernista, la reescritura de sus lenguajes, motivos, temas y actitudes. Coetzee hace explícita esta deuda en una conferencia titulada "Homage"; en ella explica que no fueron los escritores sudafricanos quienes le enseñaron a sentir y a responder a la situación en su país, sino Rilke y Musil, Ford y Pound, Zbiniew Herbert y Beckett; es decir, una pléyade de escritores modernistas.[2] La otra gran fuerza es la lógica de los regímenes coloniales e imperiales, la cual se torna en toda una exploración psicológica, ética y política dentro de su obra. Pero la observación puede ser más exacta. En esa constelación modernista, Beckett y Kafka se estremecen con particular fuerza. Vale la



[1] Viktor Shklovsky, *Literature and Cinematography,* Londres, Dalkey Archive, 2008, p. 27.

[2] J.M. Coetzee, "Homage", *The Three Penny Review* 53, Primavera, 1993, pp. 5-7.





pena esbozar la manera en que la obra de Beckett colisiona con la lógica colonial, presente en la escritura de Coetzee, sin perder de vista que en su trilogía la improvisación con mundos posibles y la multiplicación de planos de realidad deviene en a un poética posmodernista.[3] Una vez explorada la relación con Beckett será más fácil entender la reescritura de Kafka.

El goce y análisis de la obra de Beckett han acompañado a Coetzee a lo largo de su carrera, desde su disertación doctoral, *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis,* hasta el ensayo literario presentado en 2008 en una conferencia en Japón, "Eight Ways of Looking at Samuel Beckett".[4] En sus ficciones se advierte esta influencia, sobre todo, en sus primeras dos novelas. En ellas la vida bajo el colonialismo es abordada en tres momentos de su historia: en los inicios, en su mediodía y en los años de colapso del Imperio;[5] en ellas comienza el recorrido que seguirá realizando Coetzee en cada una de sus novelas pertenecientes al ciclo del *Apartheid*. Se trata de un viaje desde el encierro en el monólogo del ego hasta el intento de reconocer otras voces, otras conciencias, con el afán de ir más allá de la negación y la violencia. En términos filosóficos es un viaje que va desde el polo de la parodia cartesiana

[3] Brian McHale, *Posmodernist Fiction,* pp. 12-13.

[4] La lista completa de los trabajos de Coetzee sobre Beckett incluye: *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis,* Ph.D. dissertation, University of Texas at Austin, 1969; "Samuel Beckett and the Temptations of Style", *Doubling the Point, Essays and Interviews,* Cambridge, ed. David Atwell Harvard University Press, 1992; "Samuel Beckett's Lessness: An Exercise in Decomposition" *Computer and the Humanities* 7 num. 4, 1973, pp. 195-198; "Introduction to Samuel Beckett", *The Grove Centenary* Edition vol. 4, Nueva York, Grove Press, 2006; "Samuel Beckett in Cape Town: An Imaginary History", *Beckett Remembering,* Londres, Bloomsbury, 2006, pp. 74-77; "Eight Ways of Looking at Samuel Beckett" *Borderless Beckett* (Amsterdam: Rodopi, 2008); "The Making of Samuel Beckett", *New York Review of Books 56,* 7, April 30, 2009.

[5] Robert Pippin, "The Paradoxes of Power in the Early Novels of J.M. Coetzee", *J.M. Coetzee and Ethics,* Nueva York, Columbia University Press, 2010, pp. 19-41.



hacia el drama del reconocimiento hegeliano. Este reconocimiento será el horizonte hacia el cual se moverán cada uno de sus protagonistas en las novelas de los ochenta, mostrando que las rutas del autoengaño y de la autocomplacencia tienen graves consecuencias psicológicas.[6]

La primera novela de Coetzee, *Dusklands* (1974), encarna el grado cero de esta trayectoria. El texto está conformado por dos ficciones, la primera situada en Estados Unidos en el contexto de la guerra de Vietnam y la segunda situada en África en el contexto de los viajes de exploración del siglo XVIII. La zanja que vincula ambas narraciones es la historia del colonialismo y, en términos formales, lo que el autor sudafricano llamó, en relación a Beckett, la comedia del punto de vista: la inestabilidad identitaria entre autor, narrador y personaje.[7] En la primera narración, titulada *El proyecto Vietnam,* el jefe del protagonista se llama Coetzee, mientras que en la segunda, titulada *La narración de Jacobus Coetzee, se* multiplican los lazos de identidad: tenemos al lejano antepasado y explorador Jacobus Coetzee; tenemos al Dr. S. J. Coetzee, académico de la universidad de Stellebosch, primer recopilador del texto; y tenemos al supuesto autor J.M. Coetzee que ha realizado una nueva traducción y ha organizado el material en un nuevo orden. Si bien los problemas en torno a la transmisión del conocimiento son típicos del modernismo, las identidades que se multiplican crean una especie de hemorragia ontológica.[8]



El proyecto Vietnam narra el desplome mental de Eugene Dawns, un hombre racional, formado en la teoría de juegos, que ama la disciplina, está obsesionado por el pensamiento estratégico y todo lo ve en términos de lucha

6 Robert Pippin, *op. cit.*, p. 19-41.

7 J.M. Coetzee, *Doubling the Point, Essays and Interviews,* ed. David Atwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

8 Brian McHale, *op. cit.*, pp. 12-13.






de poderes. En el repertorio de los protagonistas de Coetzee, Dawns representa un claro extremo: encarna la negación de cualquier empatía por el otro, el encierro en las propias maquinaciones, la elaboración de un monólogo impermeable a voces ajenas. Sus pensamientos paranoicos lo alejan de nosotros. Al parecer, estamos ante la desquiciada parodia de un fascista que admira el poder, que sólo quiere reconocer la parte fuerte de la personas y desprecia lo débil, lo servicial, lo amoroso. Sin embargo, poco a poco, el lejano testimonio se nos revela como un monólogo mucho más cercano, quizá el discurso subterráneo, no reconocido, de nuestra civilización occidental. Por eso, posiblemente, la personalidad y acciones de Dawns nos repelen con tanta fuerza. Su discurso articula aquello que no deseamos escuchar, que hacemos todo para olvidar. Nos muestra el retrato del hombre occidental que no repara en que, detrás de su racionalidad, hay simplemente la voluntad de controlar, dominar, disciplinar o destrozar todo lo que es diferente a él. Esta voluntad se expresa en la relación de Eugene con su cuerpo, su familia y la naturaleza.

Si las novelas de Beckett pueden verse como parodias del ego cartesiano, dolorosas comedias de un yo encerrado en un cuerpo y en un mundo ajeno, hombres que viven en la duda y la incertidumbre sobre los objetos más cercanos, a los que intentan comprender a través de inventarios, conmutaciones y cálculos estrafalarios, esta primera novela de Coetzee hace explícita dicha alusión.[9] Mientras que el des-

[9] En el informe que escribe Dawns, cuya introducción leemos, se establece que, a diferencia de los occidentales, los vietnamitas son ajenos a "the rational promptings of self-interest" y que las trasmisiones por radio han fracasado porque utilizan "the voice of René Descartes". Pero mucho más relevante es el vínculo que se establece entre el ego cartesiano y el colonialismo, que no se limita a la participación en el proyecto Vietnam y se manifiesta, sobre todo, en el impulso aventurero que nuestra civilización festeja hasta en la publicidad de autos: "I have an exploring temperament. Had I lived two hundred years ago I would have had a continent to explore, to map, to open to colonization". Este afán de conquistar nuevos territorios se despliega hacia afuera y hacia dentro: "I



tino de Eugene muestra las consecuencias psicológicas de negar esa otredad que culmina en la paranoia y el encierro, la segunda mitad de *Dusklands —The Narrative of Jacobus Coetzee—* empieza en el otro extremo, en las grandes extensiones africanas, en los primeros viajes de exploración. La mirada ahora apunta hacia afuera. Sin embargo, pronto nos damos cuenta que es una mirada para determinar y trazar diferencias. El interés en el otro es un puro interés personal para hacerse de sus riquezas y territorios. El otro está afuera para ser invadido, poseído y, sobre todo, negado. La elevada concepción que tiene Jacobus de sí mismo, en tanto voluntad triunfante, se volverá asesina cuando los namacuas no le dan el reconocimiento que espera. Víctima de una enfermedad gastrointestinal, Jacobus se ve recluido en una de las chozas reservadas para la menstruación de las mujeres. Durante días lucha con un furúnculo que le ha salido en la nalga hasta que logra abandonar la aldea en compañía de su fiel sirviente Klawer. Pero Jacobus realiza una segunda expedición, esta vez con el claro propósito de exterminar la aldea. Así *resuelve* su relación con los otros.

La novela de Coetzee guarda claras reminiscencias con *Molloy*, pieza constituida también por dos ficciones separadas por un boquete. Con este libro Beckett inicia un recorrido formal y emocional que lo llevará a purgar las convenciones de la novela tradicional, inyectar una mayor

approve of the enterprise of exploring the self. I am deeply interested in myself. I should like to see in black and white an explanation of this disturbed and disturbing act of mine". Dawns representa la mentalidad de nuestro pasado y, como su nombre lo sugiere, del futuro hacia el cual nos dirigimos, un futuro sustentado en el mito ya no de la madre Tierra, sino del ser humano que se produce a sí mismo, que nace de su propia cabeza, a través de la tecnología, como la diosa Atenea de la cabeza de Zeus: "Is not time that the earth-mother be supplanted by her own faithful daughter, shaped without woman's part? The age of Athene dawns". *Ibid*., p. 26. "¿Acaso no es hora de la que la madre-tierra sea suplantada por su fiel hija, engendrada sin participación de mujer? Así amanece la era de Atenea", J.M. Coetzee, *Tierras de poniente*, trad. Javier Calvo, p. 46.



turbulencia ontológica en sus narraciones y “cavar su propia tumba en prosa”.[10] En su trilogía el autor irlandés se desprende progresivamente de los artificios esenciales del gremio: desdibuja historias, personajes y entornos. Molloy pierde progresivamente la capacidad de moverse, sus piernas dejan de funcionarle, para avanzar tiene que arrastrarse hasta quedar varado en una zanja. La ciudad, el campo, el mar y el bosque, que apenas están esbozados, desaparecen para la segunda novela. El nuevo héroe, Malone, es un octogenario postrado en su cama. Las historias que escribe se van agotando. Finalmente, en la tercera entrega el héroe ya no tiene nombre, no tiene rasgos personales, ni siquiera un cuerpo. Lo único que le queda es una voz, formada por palabras que no son suyas.

Brian McHale ha llamado la atención sobra la evolución que conduce la narración de Beckett de una poética modernista a un modernismo limítrofe y, finalmente, a una poética posmoderna. Eso se siente en la creciente inestabilidad de los mundos y las identidades. Beckett desestabiliza el perspectivismo minimalista de Molloy a través de la posible contradicción de que Molloy sea y, al mismo tiempo, no sea Moran, de que las ficciones separadas por un boquete no sean más que la imagen opuesta de un espejo. La inestabilidad se vuelve una hemorragia en la segunda novela que inicia con la premisa de que el personaje es el autor de las historias que acabamos de leer. Malone se convierte en autor de nuevos personajes, desplegando mundos ontológicos anidados a este primero. La inestabilidad se enfatiza cuando se sugiere que Malone muere pero su ficción continúa como si tuviera vida propia. Esta libertad en la creación y deconstrucción de mundo se vuelve mucho más radical en la tercera novela, donde el narrador no sólo hace y deshace mundos con mayor desparpajo, sino

[10] Al Alvarez, *Beckett*, Londres, Fontana Press, 1973, p. 54.



que juega con la posibilidad de que el mismo sea el personaje de un narrador que desconoce.[11]

Por último está el recorrido emocional que vuelve a la trilogía, según Al Alvarez, un corredor de la muerte.[12] Aquí la gesta creativa de Beckett consiste en llevarnos a este fondo de oscuridad, decadencia y depresión humana a través de un estilo traslúcido, ordenado y conciso. Cientos de pequeñas y livianas frases se alternan. Las afirmaciones dan paso a correcciones o negaciones de tal manera que la superficie reverbera como las crestas de un mar convulso a mitad de la tarde. "The island, that's all the earth I know. I don't know it either, never having the stomach to look at it".[13] La linealidad de la lógica se multiplica en varias direcciones y transparenta la turbulencia. Los trazos regresan sobre sí mismos y logran que la representación palpite. En suma, los tres desarrollos se refuerzan. Los narradores se meten el pie a cada frase creando esa alternancia entre la tradición mimética y la anti-mimética, que provoca en su frecuencia una opalescencia posmoderna. Al mismo se da esa mezcla de lo bajo y lo alto, resultado de que el posmodernismo ha derribado los muros de lo apropiado. La cloaca inunda los recintos sagrados. Beckett logra esto arrastrando los sustantivos impolutos de la filosofía a su fondo corporal: "But let me complete my views before I shit on them".[14] Las disertaciones adquieren la proximidad pegajosa

[11] Brian McHale, *op. cit.,* pp. 12-13.

[12] Al Alvarez., *op. cit.,* pp. 33-85.

[13] Samuel Beckett, *Three Novels. Molloy, Malone Dies, The Unnamable,* Nueva York, Grove Press, 2009, p. 320. "Lo único que conozco es la isla, nada más. Y tampoco la conozco, pues nunca tuve la fuerza para mirarla". Samuel Beckett, *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, Barcelona, Alianza, 1998, p. 80. La traducción pierde el énfasis corporal y cómico de la frase final.

[14] *Ibid*., p. 331. "Pero concluyamos nuestro pensamiento antes de ensuciar encima". Samuel Beckett, *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, p. 93. La traducción es torpe y pierde el alto y cómico contraste de Beckett.

de nuestros fluidos y el ritmo de nuestro metabolismo: "And in no time I'll be a network of fistulae, bubbling with the blessed pus of reason".[15] Los procesos mentales se sienten como castigos corporales: "They have inflected the notion of time on me".[16] Así, el escritor irlandés convierte los monólogos de la filosofía en un repertorio cómico. Personajes, entorno y estilo nos hacen sentir atrapados en medio del tedio, la desolación y del sufrimiento, en una especie de purgatorio secular, salpicado por un cruel humorismo.

A pesar de la desnudez, a pesar de que Beckett se ha desembarazado de todos los artificios que volvían atractiva la novela al público, la voz de sus monólogos nos mantiene cautivos y nos deslizamos por los fríos mares de su depresión terminal como marineros que sólo escuchan el canto de las sirenas: "Then they uncorked the champagne. One of us at last! Green with anguish! A real little terrestrial! Choking in the chlorophyll! Hugging the slaughter-house walls!"[17]

Si bien en sus primeras novelas Coetzee está lejos de lograr ese hipnotismo en la prosa, la escritura modernista con hemorragias ontológicas vuelve a sentirse en su segunda obra, *In the Heart of the Country*. En ella, como lo percibe Gilbert Yeoh, Coetzee trasplanta el paradigma becketiano a la realidad sudafricana. La problemática ontológica y epistemológica del escritor irlandés se transforma al tocar suelo africano en los dilemas éticos y políticos de los protagonis-

[15] *Ibid*., p. 347. "Y pronto no seré más que una red de fístulas acarreando el pus bienhechor de la razón". Samuel Beckett, *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, p. 112. Una traducción más certera culminaría en: "la bendita pus de la razón".

[16] *Ibid*., p. 319. "Si también ellos me infligieron la noción de tiempo". Samuel Beckett, *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, p. 78.

[17] *Ibid*., pp. 309-310. "Entonces ellos descorcharon el champaña: ¡Es de los nuestros! ¡Verduzco de angustia! ¡Un verdadero terrícola! ¡Ahogado en clorofila! ¡Rozando los mataderos!" Samuel Beckett, *El innombrable*, trad. R. Santos Torroella, p. 67. Una traducción más exacta sería: "¡Abrazando las paredes del matadero!"





tas de Coetzee. La alienación existencial se vuelve marginación social; incluso, el enigma filosófico de la escritura que logra alzarse sobre la nada y el silencio, se convierte en la necesidad de responder a los horrores y, también, el impulso contrario de sentirse culpable por ser blanco, sin la autoridad para hablar de las injusticias.[18]

En esta segunda obra encontramos de nuevo el monólogo obsesivo del ego, el encierro solipsista del protagonista y el cuestionamiento de sus propias representaciones, a veces hasta alcanzar el auto-sabotaje. Como el héroe de *Malone Dies*, Magda pasa buena parte de su vida en un cuarto: "I am the one who stays in her room reading or writing or fighting migraines".[19]A diferencia de los protagonistas de Beckett, sin embargo, ella no vive fuera del tiempo histórico: "The colonies are full of girls like that, but none, I think, so extreme as I".[20] La historia del colonialismo que se tiende como una enorme cúpula sobre América, Asia y África es vivida por Magda y los futuros protagonistas de Coetzee como el confinamiento en una habitación cerrada. En las extensiones africanas, en la historia que los escribe como colonizadores, en el lenguaje de poder y de jerarquía que heredan de sus padres, se sentirán tan oprimidos como los vagabundos de Beckett entre cuatro paredes:

> I cannot carry on with these idiot dialogues. The language that should pass between me and these people was subver-

[18] Gilbert Yeoh, "J.M. Coetzee and Samuel Beckett: Nothingness, Minimalism and Indeterminacy", *Ariel*: *A Review of International English Literature*, 3114, octubre, 2000, pp. 117-137.

[19] J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, Nueva York, Penguin Books, 1977, p. 1. "A mí me toca quedarme en la habitación de ella, leyendo o combatiendo contra las migrañas". J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, Barcelona, Random House Mondadori, 2003, p. 7.

[20] *Ibid*., p. 1. "Las colonias están repletas de muchachas así, aunque no creo que haya ninguna tan extrema como yo". J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, p. 1.





> ted by my father and cannot be recovered. What passes between us now is a parody. I was born into a language of hierarchy, of distance and perspective. It was my father-tongue.[21]

Magda está consciente de las limitaciones que comparten el sujeto de las ficciones modernistas y el sujeto construido por la lógica imperialista.[22] Lo interesante, como lo señala Robert Pippin, es que las ficciones de Coetzee, más que historias moralistas, muestran las carencias, muchas veces, insostenibles de ambas actitudes. El encierro en el ego termina por engendrar un sujeto fallido, fantasmagórico, que si bien tiene la habilidad para auto-constituirse no es visto ni reconocido por la realidad social.[23]

Las consecuencias de vivir bajo la lógica del colonialismo, sin otro que pueda darnos un reconocimiento genuino, hacen que el monólogo de Magda se tambaleé entre una frecuente interrogación y una no menos frecuente y mucho más errática fabulación con toques posmodernos. La narración sufre a cada paso de brotes fantasmagóricos. Las versiones de cuanto sucedió se multiplican hasta la contradicción. Magda asesina dos veces a su padre y, al final, lo pasea en una silla de ruedas por la baranda. Esta profusión

[21] *Ibid*., p. 97. "No puedo mantener por más tiempo estos diálogos besugos. El lenguaje que debería trasmitirse entre estas personas y yo lo subvirtió por completo mi padre; ya no es posible recuperarlo. Lo que ahora pasa entre unos y otros es pura parodia. Nací para desembarcar en un lenguaje de jerarquía, de distancia, de perspectiva. Era la lengua de mi padre". J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, p. 134. El traductor selecciona mal la palabra "besugos" en vez de simplemente "idiotas"; lo mismo con "desembarque" cuando la traducción natural sería "nací".

[22] "It is possible that I am a prisoner not of the lonely farmhouse and the stone desert but of my stony monologue?" J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, p. 12. "¿Es posible que sea yo prisionera no solo de la granja solitaria y del desierto de pedregales, sino también de mi pétreo monólogo?" J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, p. 22.

[23] Robert Pippin, *op. cit*., pp. 19-41.



de historias termina por sabotear la representación. Con ello Coetzee vuelve a hacer un gesto hacia dentro y hacia afuera de la poética de Beckett, cuyo virtuosismo radica, probablemente, en la intermitencia que logra entre ilusionismo y anti-ilusionismo. Este virtuosismo se debe en gran medida a que antes de realizar esta operación, Beckett reduce al mínimo el material para la representación y, sin embargo, el efecto de las ilusiones es igual o más poderoso. En vez de decenas de personajes, de tramas con saltos, volteretas y descubrimientos, de las varias residencias y los miles de objetos descritos por las novelas del siglo XIX, tenemos protagonistas casi únicos, lisiados, que se arrastran o están encerrados en cuartos, que no conviven con otros seres humanos sino que limitan su contacto a unos cuantos objetos nimios. Es como si la energía creativa derrochada por la tradición novelística se hubiera agotado y los personajes de Beckett ya ni siquiera tuvieran la fuerza para mover sus piernas o levantar sus párpados. O como si el desencantamiento del mundo articulado por Descartes volviera hasta las propias narraciones una *res extensa* sin alma, sin espíritu. Sin embargo, en esta profunda oscuridad, en esta pobreza, los protagonistas de Beckett logran encender ilusiones como si frotaran un cerillo. En la noche cerrada su luz se vuelve más deslumbrante; pero es una flama vacilante, que constantemente revira, se corrige a sí misma, se contradice y amenaza con extinguirse.

Coetzee no es tan extremo ni en la intermitencia ni en la reducción del foco y, sin embargo, en su obra se siente también el minimalismo de Beckett. Sus novelas presentan un reducido elenco de personajes, los cuales ocupan de manera flagrante sólo una esquina de la vasta realidad. La voz narrativa no se permite declaraciones sentenciosas o universales ni saltos por varias conciencias. Más bien es un murmullo íntimo y desalmado, tan sutil en su exploración





interior como duro y frío en su juicio de sí mismo.[24] Esta reducción del foco se puede sentir también en las tramas de sus novelas. La arquitectura dramática se diluye en una serie de variaciones sin una estructura climática. En ellas se siente la necesidad de mantenerse abierto al flujo de la vida y al flujo de las interpretaciones. Se siente la sospecha por la cohesión y cierre narrativo y el compromiso modernista con la experiencia, algo cada vez más ajeno a una sociedad del entretenimiento, acostumbrada a diseñar sus historias de acuerdo al paladar de los espectadores.[25]

Si bien Patrick Hayes ha señalado que la prosa de Coetzee se sitúa de manera desestabilizadora entre el realismo y el anti-realismo manteniendo un potencial anti-fundacional,[26] hay una fina diferencia respecto de Beckett. Mientras que el escritor irlandés recorre el callejón donde la representación



[24] En las novelas de su etapa de madurez como *Age of Iron*, *The Master of Peteresburg* y *Disgrace* esto se torna en un magistral uso de la tercera persona. Para muchos escritores esta elección sería una cuestión puramente estética pero en la obra de Coetzee el artificio cobra resonancias morales y filosóficas. Esto se debe en gran medida a la peculiar manera de moldear a su protagonista y a los otros personajes. Con la narración indirecta en tercera persona, Coetzee logra una verdadera integración de dos puntos de vista en su protagonista, un *yo* en un *él*, lo cual se complementa por la forma en que está concebida la relación con los otros personajes, quienes en la medida en que son observados desde esta subjetividad juiciosa parecen menos creaciones independientes y externas, que centros de confrontación, núcleos de preguntas y, sobre todo, de opacidades, demasiado cerca del protagonista para no sentirse definido por ellos, demasiado lejos para agotar el conocimiento que tiene de ellos. Estas dos operaciones, la integración de dos puntos de vista y el reconocimiento de que uno sólo es una persona entre otras, coinciden con lo que Thomas Nagel definió como las fuerzas esenciales detrás del desarrollo de una posición moral. Thomas Nagel, *The View from Nowhere*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

[25] En las novelas de madurez la unidad dramática se consolida alrededor del párrafo compacto. A veces en el espacio de seis líneas tenemos la oposición y el drama de una obra de tres actos. No sólo se trata de que las sensaciones, percepciones y reflexiones aparezcan diáfanas y entrelazadas a otra conciencia, sino que los pronombres funcionan como articulaciones que dan movimiento y permiten la oposición entre las dos conciencias. Gracias a ello los párrafos cobran la forma traslúcida, profunda y tensa de pequeños cubos de hielo.

[26] Patrick Hayes, *op. cit.*, loc. 408.

se termina, golpeándose una y otra vez contra este último límite, Coetzee se da la vuelta y regresa a la tradición de la novela moderna, para combinar los dos linajes opuestos sobre los cuales ha llamado la atención Robert Stam.[27] Por un lado, la novela paródica, intertextual y mágica de Cervantes, la cual exhibe y denuncia su propio artificio. Por otro, la novela documental de Defoe que intenta crear un fuerte efecto de realidad y ocultar su factura literaria. De esta manera, en sus novelas el ilusionismo coexiste con la reflexividad, la representación es, también, parodia y diálogo con otros autores. Esta reflexividad se muestra en el continuo cuestionamiento que realizan los protagonistas sobre sus representaciones. Ese aspecto se volverá más notorio en obras posteriores; novelas que se convierten en aventuras por encontrar un significado, configuraciones tan provisionales al principio como después del punto final. Si bien en las narraciones de Beckett encontramos comentarios y reacciones ante lo escrito que aumentan el efecto cómico, en las ficciones de Coetzee esto crece hasta el punto que sus novelas, no sólo parecen desarrollarse a partir de borrar la frontera entre creación y evaluación crítica, sino que parecen armadas para contrarrestar las críticas y las interpretaciones posteriores. Cada una de ellas surge ante el público sólo cuando ha logrado hacerse, como Flaubert exigía, de una brillante armadura.



Pero la interrogación en torno a la propia obra no se queda, como en mucho del postmodernismo, en el juego narcisista de sólo hablar de uno mismo, de sólo hacer referencia al propio texto. A partir de *In the Heart of the Country*, los protagonistas de Coetzee intentan enlazar los deseos de este sujeto modernista o imperialista, que hemos heredado y nos han impuesto las condiciones hegemónicas, con las aspiraciones que nacen de un reconocimiento mutuo y de un horizonte de justicia. Estas tentativas aca-

[27] Robert Stam, *op. cit.*, p. 1.





ban en el fracaso, pero no sin antes exhibir las limitaciones sociopolíticas del discurso. Aunque Magda comparte la casa, el trabajo e incluso el sexo con la joven pareja de sirvientes, no logra poner un pie fuera de la lógica colonial de sus relaciones: "I cannot say whether Hendrik and Anna are guests or invaders or prisoners".[28] Sin embargo, ya aquí, las conjunciones disyuntivas logran explorar representaciones alternativas del otro, y seguir con escepticismo los caminos del deseo.[29] Lo que es un gesto en esta segunda novela se convertirá en toda una peripecia en la siguiente obra, *Waiting for the Barbarians.*

El trapecio de Kafka: incitación y resistencia a la interpretación

Publicada en 1980, *Waiting for the Barbarians* le trajo a Coetzee el reconocimiento internacional y consolidó el territorio en que se movería durante la década de los ochenta. Si bien en sus dos obras anteriores ya se anunciaban peculiaridades en el manejo de tramas, personajes, entornos y temas, aún no se sentía ese despliegue de profundidad y transparencia; la mezcla de la experimentación con la sencillez y las concesiones a un público más amplio. De alguna manera es la novela que refleja un posmodernismo más claro en el sentido que lo entiende Charles

[28] J.M. Coetzee, *In the Heart of the Country*, p. 112. "No sabría decir si Hendrik y Anna son invitados, invasores o prisioneros". J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, p. 154.

[29] "To the spur of desire we have only one response: to capture, to enclose, to hold. But how real is our possession?" *Ibid*., p. 114. "A la espuela del deseo solamente puedo dar una respuesta: capturar, encerrar, mantener. Pero, ¿hasta qué punto es real nuestra posesión?" J.M. Coetzee, *En medio de ninguna parte*, trad. Miguel Martínez-Lague, p. 156.

Jencks, como la inscripción de un doble código dirigido a dos públicos diferentes, uno conocedor y otro más popular. Este desarrollo se siente en la historia compuesta por reveses y en el trabajo sobre el protagonista y el entorno. El Magistrado es un personaje por el que podemos sentir más afinidad, no sólo porque su rebeldía involucra una lucha por la justicia, sino por sus contradicciones, por su capacidad de actuar y reflexionar, de vivir en un mundo común y explorar los submundos del sueño, el deseo, el dolor y la racionalidad.

Al mismo tiempo, el autor construye un sugerente entorno situado en un lugar limítrofe entre la "civilización" y el territorio "bárbaro", que a su vez contiene las respectivas zonas de autoridad, placer y tortura dentro del fuerte; y las ruinas, la naturaleza domesticada y la naturaleza ciclónica que encontramos afuera. Coetzee logra conjugar estos elementos regresando sobre los pasos del modernismo, utilizando no sólo el combustible de Beckett sino de un modernismo menos extremo como el de Kafka. El vacío que acecha la obra de estos dos escritores está ahí en la novela, pero en vez de la atracción hacia el grado cero de escritura de Beckett, se sienten los saltos y la agilidad alegórica de Kafka.



Lo único que sabemos del lugar donde vive el protagonista de *Waiting for the Barbarians* es que es la última frontera de la civilización; más allá viven las tribus nómadas y los pescadores aborígenes. Pero hay un dato más que hace que la trama de la novela inicie: el control del imperio ha sido tomado por los poderes de emergencia ante el rumor de que los bárbaros están preparando una ofensiva. No sabemos más de la ubicación temporal o espacial; es justamente esta indeterminación, junto a la identidad casi vacía de los protagonistas, quienes sólo tienen por nombre el Magistrado y la Bárbara, lo que nos hace creer que estamos en el reino de las parábolas y las alegorías. Pero el contexto sugiere más plenitud en las formas con la aparición de nue-



vas sombras. El exotismo y la relación maniquea entre civilizados y bárbaros aluden claramente a la historia del colonialismo. El vago apunte político se convierte en acciones y reacciones que replican con precisión sociológica lo que le ocurre a un pueblo que entra en la lógica de miedo, odio y persecución del otro. Para contemplar la profundidad de la visión hay que regresar al principio de la novela, a la transformación que vive el pueblo. Lo que logra Coetzee en estas páginas es sorprendente puesto que recorre como si se tratara de un claroscuro las posibilidades de la relación entre un *nosotros* supuestamente civilizado y un *ellos* supuestamente bárbaro. Niños, mujeres y hombres se precipitan a la barda del patio, fascinados por la naturalidad con que los bárbaros se alimentan y defecan. Pronto su interés se convierte en indiferencia y el día que un soldado jala a una mujer bárbara y es apedreado por los bárbaros, la actitud del pueblo se transforma en malestar y recelo. Se quejan de que son ruidosos y sucios. Las cocineras les tiran los alimentos al suelo. Corre el rumor de que están enfermos. Alguien arroja al patio un gato muerto. Así, en unas cuantas páginas, el pueblo va de la curiosidad ante lo exótico al rechazo de eso que considera sucio y enfermo, que los amenaza de contagio. Este repudio se canaliza más adelante cuando los poderes de emergencia toman control del pueblo y el Coronel Joll regresa con más prisioneros. Lo que era repugnancia se convierte en odio, violencia, catarsis colectiva. Tan sólo han pasado unos meses pero ahora los nuevos cautivos están ensartados por un alambre que atraviesa las manos y las mejillas, uniendo a unos prisioneros con otros. Los soldados los golpean ante la presencia de un pueblo extasiado. El Coronel Joll dibuja con una tiza en sus espaldas la palabra "Enemigo". De esta manera la ignorancia ante la identidad de los otros queda finalmente despejada. No hay duda: los bárbaros son los enemigos; los bárbaros son los otros. Y mientras el látigo golpea las espaldas de los prisioneros nos percatamos de la increíble luci-





dez con que Coetzee ha narrado la transformación del pueblo. La dicotomía civilizado/bárbaro ha degenerado en la de humano/bestia. La distancia entre el *nosotros* y el *ellos* se ha vuelto insalvable. Se trata del triunfo del imperio que ha logrado trazar de manera rotunda y clara la frontera entre las identidades, entre las pertenencias y los destinos. Como en los regímenes totalitarios, no es el crimen el que es castigado sino la identidad, la pertenencia, de ahí que los bárbaros sean culpables de antemano. Pero en este punto la narración de Coetzee logra algo notable: nos trasmite que el único camino para borrar la humanidad de los otros es borrando previamente dicha humanidad en nosotros. Una vez que hemos alcanzado este extremo, el gran espectro de posibilidades de interacción se reduce. La amplia y compleja gama que abre la lógica del reconocimiento queda cómodamente simplificada a una sola alternativa: o los aniquilamos o nos aniquilan.

La fina intuición política de estas páginas hace que Coetzee no descuide el poder que esta nueva situación les brinda a los soldados. En tanto que salvadores, en tanto único obstáculo entre el pueblo y la destrucción, se les concede todo el dominio. Como lo sabía Hobbes, una autoridad que tiene el poder de salvar nuestras vidas a cada instante es una autoridad a la que le daremos un poder absoluto. El pueblo, que en un principio había aislado a los soldados de la vida civil, termina ofreciéndoles sus alimentos y sus mujeres. Mientras contempla este espectáculo, aparece en la mente del protagonista la pregunta que originó la novela: ¿quiénes son en realidad los bárbaros?

Por este conjunto de elementos la novela fue recibida, por algunos, como una alegoría que desplaza la lectura política, centrada en el aquí y ahora, y nos lleva a una lectura universal que trasciende la historia. La lógica de expansión y de no reconocimiento parece saltar fronteras y referirse a





formas autoritarias y fascistas que alcanzaron su extremo en el totalitarismo. La novela parece retratar las políticas de exclusión aún vivas, y sobre todo, parece un recordatorio de que estas formas colectivas no respetan geografías ni tiempos y están grabadas como temibles posibilidades en lo profundo del corazón humano. Sin embargo, para otros, *Waiting for the Barbarians* hace clara alusión a las terribles prácticas de tortura de la policía sudafricana y, en especial, a la tortura y asesinato de Stefan Biko.[30] Esta incitación a diferentes interpretaciones es profundamente kafkiana. Las narraciones del autor checo están llenas de fracturas y vacíos que nos invitan a saltar fuera del texto, a buscar complementar el significado en otros discursos, asirnos a cualquier trapecio que nos permita salvar el abismo.

Como en los libros de dibujos para niños, nos enfrentamos a contornos que nos piden a gritos que los llenemos de colores. Roy Pascal ha examinado los distintos artificios que utiliza Kafka para provocar este efecto.[31] A veces, como en "La condena", la dislocación es provocada por el cambio abrupto de una representación realista a una representación expresionista; de un sistema apoyado en valores morales rigurosos a un sistema basado en la lucha de poder y la amoralidad de nuestros instintos.[32] A veces, como en *La metamorfosis*, se trata de la movilidad del narrador, de una voz que está inmersa en el punto de vista del sujeto y, al mismo tiempo, afuera, pero sin aportarnos una visión objetiva, segura, de lo que realmente está ocurriendo. En *El proceso* se vuelve claro que los agujeros proliferan entre los sucesos, en el espacio entre causa y efecto, en la despropor-

[30] Jane Poyner, *J. M. Coetzee and the Paradox of Post-Colonial Authorship*, Surrey, Ashgate, 2009, p. 58. Poyner revisa las distintas interpretaciones alrededor de *Waiting for the Barbarians*.

[31] Roy Pascal, *Kafka's Narrators, A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

[32] Ritchie Robertson, "Introduction", *The Metamorphosis and Others Stories*, Oxford, Oxford World's Classics, 2009.



ción entre culpa y castigo, entre pensamiento y comportamiento. Por si fuera poco, a diferencia de los relatos convencionales, los finales de Kafka no nos rescatan de estas incongruencias. En vez de iluminar y ordenar los incidentes, nos sumen en una perplejidad más profunda.[33]

Por eso Roy Pascal ha descrito la carrera literaria de Kafka como un intento de abrir un lugar a la incoherencia dentro de la coherencia. Las narraciones se sienten como jarrones rotos. En vano tanteamos la oscuridad en busca de las piezas perdidas; y, sin embargo, la urgencia de completarlos se intensifica debido a que, a menudo, adoptan la forma de fábulas y parábolas, géneros tradicionales que se caracterizan por apuntar a un mensaje, ilustrar un precepto, invitarnos a compartir una lección. Es decir, géneros que presuponen un significado sencillo y claro. A esas reflexiones nos convocan las ficciones de Kafka pero en lugar de respuestas encontramos un vacío; en vez de la comunión encontramos la soledad de sus protagonistas. Hay que agregar la temática que gravita alrededor de la culpa y el castigo, temas que sugieren un sistema ético, incluso, legal y, sin embargo, nos cierran el paso en la primera puerta. El código de las normas que, en teoría, está abierto a todos y es visible para todo el mundo, se convierte en un código secreto al cual los protagonistas no tienen acceso. Así, Kafka nos lleva al legendario territorio de la ley, el poder y la autoridad, pero en vez de contemplar a Moisés descendiendo de la montaña, contemplamos el polvo, las huellas de un legislador que en su huida ha dejado caer los mandamientos, de los cuales sólo quedan fragmentos nimios y despiadadamente enigmáticos.

En palabras de Joyce Crick, traductora de Kafka al inglés, el desafío a la interpretación y la necesidad de una conclusión, vienen acompañados de una fuerte resistencia. Los relatos motivan varias interpretaciones, a veces

[33] Roy Pascal, *op. cit.*, *p.* 17.





incompatibles, siempre provisionales.[34] No hay una sola conclusión posible. Esto provoca que las obras de Kafka sean de inmediato reconocibles y, al mismo tiempo, indefinibles e inconquistables. Sus inestables contornos se nos escapan de las manos. El mismo autor al leerlas se sentía desconcertado. Roy Pascal ha llamado la atención sobre la manera en que la comprensión de Kafka de su propia obra ha quedado retratada en el cuento "La inquietud del padre de familia". En ella el narrador reflexiona sobre la naturaleza de un extraño ser, mitad criatura, mitad objeto, llamado Odradek. Su fisionomía hace pensar que "tuvo una forma funcional y lo que ahora subsiste es algo roto".[35]

Waiting for the Barbarians no exhibe una extrañeza tan rotunda, pero sí comparte algunos de estos rasgos y, de manera más concreta, parece surgir, no sólo del poema de Kavafis que lleva el mismo título, sino del suelo cruel de *En la colonia penitenciaria,* relato escrito por Kafka a finales de 1914. Es posible que la extrañeza y fuerza de esta ficción provenga de las fantasías sádico-masoquistas que atormentaban a Kafka de manera particularmente aguda en ese momento.[36] No menos relevante es la oscura energía que estaba alimentando *El proceso*, novela que interrumpió para escribir este relato, y que encontró aquí un cauce más abrupto, violento y concentrado. Por si fuera poco,

[34] Joyce Crick, "Note on the Translation", *The Metamorphosis and Others Stories*, Oxford, Oxford World's Classics, 2009, p. xxxv.

[35] Franz Kafka, "La inquietud del padre de familia", *Un médico rural y otros relatos pequeños*, trad. Pablo Grosschmid, Barcelona, Editorial Impedimenta, 2009, p. 58. La descripción sigue: "Por supuesto, no hay que hacerle preguntas difíciles, hay que tratarlo como un niño (como él también es tan pequeño, también predispone a ello). Tú le preguntas: "¿Cómo te llamas?" Y él responde: "Odradek". Si le preguntas dónde vive, contesta: "domicilio indefinido" y se ríe, pero con esa clase de risa que sólo suena si no se tienen pulmones. Es más o menos como el susurro de las hojas caídas. [...] Por lo demás tampoco es seguro que uno obtenga estas respuestas, a menudo se queda callado largo tiempo, como el pedazo de madera que parece ser".

[36] Ritchie Robertson, *op. cit.*, p. xxvii.



unas semanas antes había estallado la Primera Guerra Mundial, suceso que cambió para siempre a Europa.[37]

Algunos de los contornos de esta singular obra están presentes en *Waiting for the Barbarians*. Ambas narraciones se desarrollan a partir de una forma híbrida entre el realismo y la parábola en un contexto colonial; ambas exploran el tema de la tortura y están estructuradas alrededor del conflicto entre un personaje autoritario y un personaje liberal, en ambas el protagonista intenta engañarse, y en ambas, se graba un mandamiento en la piel. La sustancia de la parábola se siente, sobre todo, en el hecho de que los lugares y los protagonistas no tienen nombres propios, sus "domicilios son indeterminados". La colonia penitenciaria evoca la famosa Isla del Diablo donde Dreyfus pasó algunos años en cautiverio y, sin embargo, sus casas de té descolocan la geografía del Caribe y le confieren un aire oriental. El aparato de tortura pertenece a una época posterior a la revolución industrial pero los cuidados del oficial tienen toda la mística del pensamiento religioso. De manera similar, la evocación a Sudáfrica en *Waiting for the Barbarians* se vuelve indeterminada gracias a la yuxtaposición de tiempos y espacios. Los lentes oscuros, que están de moda en el Imperio, conviven con las carretas como medio de transporte. Los desiertos son contrapunteados por la referencia a las nieves y a los osos. Conforme prestamos más atención, más agujeros encontramos.[38]



Estas similitudes enfatizan una sutil pero importante diferencia. Mientras que en Kafka la ausencia parece ser una condición metafísica, casi religiosa, en Coetzee los silencios y las ausencias toman un carácter político. El

[37] Roy Pascal, *op. cit.*, p. 87.

[38] Hasta el punto en que, como Lance Olson señala, nos sentimos parpadeando en el paisaje del casi-sueño, en un estado de semiconciencia, en un lugar recorrido antes por Kafka y Beckett, donde el tiempo se ha roto y nos descubrimos en el universo lejano pero temible de la pesadilla. Lance Olsen, "The Presence of Absence: Coetzee's *Waiting for the Barbarians*". *Ariel* 16, 2, 1985, pp. 47-56.



escritor sudafricano explora la manera en que los regímenes utilizan estos vacíos para definirse y definir nuestra identidad. En este caso se trata de la ausencia de los bárbaros hacia donde los sucesos siempre se mueven. Durante toda la novela se les vislumbra sólo una vez, cuando el Magistrado va más allá de la frontera del imperio para llevar a la Bárbara con su gente, pero nada nos confirma que esos sean los bárbaros que el imperio persigue. Por el contrario, se sugiere que los bárbaros son un agujero que el imperio llena con su propio pánico.

La exploración política y psicológica de Coetzee se vuelve manifiesta en la principal diferencia entre los protagonistas de los dos relatos. El visitante del cuento de Kafka no hace nada para frenar la tortura; se refugia en la evasión, en su posición tolerante de no involucrase, lo cual lo hace huir casi compulsivamente de la isla. El Magistrado de Coetzee comienza en el mismo sitio, se mantiene al margen de las torturas, pero la novela se extiende y cambia porque él termina por explorar de manera más crítica su evasión y se involucra con un alto costo para su persona. Podríamos decir que la gran diferencia entre ellos no es tanto la ceguera que comparten, sino la conciencia de la misma que tiene el Magistrado, la cual está íntimamente relacionada con esa segunda fuerza, con este segundo artificio, que Coetzee hereda de Kafka: la resistencia a una interpretación única.[39]

El autor sudafricano consigue este efecto al convertir el acto de interpretación en parte importante de las tramas y de los temas de sus novelas. Eso sucede en casi todas sus obras de los ochenta pero se presenta de manera ostensible en *Waiting for the Barbarians*. El Magistrado se involucra en tres actos de interpretación: entender el cuerpo torturado de la Bárbara (y su deseo respecto a ella), esclarecer el sueño

[39] Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 32-64.



recurrente que tiene de unos niños en el fuerte jugando con la nieve, y descifrar unas tablillas de madera que contienen caracteres de una civilización antigua. En cada uno de estos casos, los intentos del Magistrado resultan provisionales, sin certezas sobre su significado. Las tablillas le sirven para plantear el problema de la interpretación de manera directa. El Coronel Joll lo ha encerrado por traición y cuando descubre estas tablillas dentro de un cofre cree que son mensajes secretos entre el Magistrado y los enemigos del imperio. Interrogado por Joll, el Magistrado multiplica las interpretaciones contradictorias; a veces parodiando la forma de interpretar del coronel, pero, sobre todo, invitando al lector a reconsiderar el acto de lectura:

> Now let us see what the next one says. See, there is only a single character. It is the barbarian character for *war*, but it has other senses too. It can stand for *vengeance*, and if you turn it upside down like this, it can be made to read *justice*. There is no knowing which sense is intended. That is part of the barbarian cunning.[40]




El Coronel y el Magistrado representan dos estereotipos políticos, el autoritario y el liberal, pero, sobre todo, dos formas de interpretar. La primera encuentra en el texto reflejos de su propio marco conceptual, de sus creencias, valores y hábitos; la segunda está dispuesta a darle un lugar a la otredad y no se precipita en asimilarlo a lo mismo. En este sentido, no es casual que el Magistrado extraiga las tablillas de unas ruinas, pues, como Walter Benjamin sugirió, célebre y

[40] J.M. Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, *Penguin Books*, *Nueva York*, 1980, p. 122. "Ahora veamos qué dice la siguiente. Vean, hay un único carácter. Es el caracter bárbaro "guerra", pero tiene otras acepciones. Puede significar "venganza" y, si se pone boca abajo, puede leerse "justicia". No hay modo de saber qué acepción se pretende comunicar. Forma parte del ingenio bárbaro". J.M. Coetzee, *Esperando a los bárbaros*, trad. Concha Manella y Luis Martínez Victorio, Barcelona, Random House Mondadori, 2003, p. 164.



oscuramente, "las alegorías son al reino del pensamiento lo que las ruinas al reino de las cosas", sugieren lecturas al mismo tiempo que las truncan.[41] En *Waiting for the Barbarians* Coetzee pone al lector frente a una realidad cruel y ante el espejo de sus propios impulsos de colonizar la extrañeza del texto. Sus personajes, como lo muestra el Magistrado, son decodificadores e intérpretes que desnudan sus propios actos de representación como una forma de escarmentar la herencia del colonialismo.

La madriguera o cómo apropiarse un texto sin colonizarlo



La fuerza de Kafka se siente de manera más notoria en la novela *Life and Times of Michael K* (1983). Quizá por ello el escritor sudafricano vuelve más problemática y escabrosa la relación con el autor checo, provocando una serie de preguntas: ¿Cómo podríamos llamar a este tipo de escritura? ¿Se trata de una adaptación? ¿De un juego intertextual posmoderno? ¿Qué tipo de parentesco establece la solitaria K al final del título? ¿Qué clase de influjo ejerce sobre el personaje y, en general, la novela? ¿Nos puede servir como una llave para acceder a un corredor oculto de la obra? Para explorar estas preguntas vale la pena detenerse en las respuestas que dan el autor, una famosa escritora como

[41] Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, trad. José Muñoz Millanes, Barcelona, Taurus, 1990, p. 171. Esta noción de las alegorías como ruinas cobra, para David Attwell, un timbre especial en África, "donde las estructuras del lenguaje y las representaciones se vuelven más prominentes en tanto arquitecturas abandonadas, reducidas a su esqueleto por una catástrofe, ciudades ya no habitadas pero tampoco abandonadas por completo, sino acechadas por significados". David Attwell, *J.M. Coetzee*: *South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 11.





Nadine Gordimer, y Patricia Merivale, académica que ha estudiado la relación entre ambos escritores.

Fiel a su naturaleza escurridiza, Coetzee respondió que "Kafka no tiene el monopolio sobre la letra K ni Praga es el centro del mundo".[42] Esta respuesta se torna aún más evasiva si uno hace un repaso bibliográfico. En 1981 Coetzee escribe un ensayo académico sobre el cuento "La madriguera" de Kafka; en 1983 *Life and Times* donde el personaje central se apellida K; en 1998 un ensayo sobre las traducciones al inglés de *El castillo*; por último, en 2003, incluye ficciones de Kafka de manera directa en dos de los ocho capítulos que forman su novela *Elizabeth Costello*. Este listado muestra que estamos ante una relación prolongada y variada que combina lo imaginativo y lo crítico, el relato y el ensayo, la lectura y la reescritura. Entonces, ¿por qué Coetzee se resiste a establecer esta conexión? ¿Qué quiere decir cuando niega el monopolio de Kafka sobre la letra K? ¿Es posible que la K no haga referencia a Kafka?



Este es el punto de partida de una lectora tan competente como Nadine Gordimer, quien desestima la relación de esta novela con la obra de Kafka en su reseña *The Idea of Gardening*.[43] La escritora sostiene que el nombre de Michael K no establece una referencia a Joseph K. Por el contrario, nos dice, es probable que se trate de una alusión a nombres sudafricanos comunes como Kotze o Koekemoer. Así Gordimer ve en la novela, no un subtexto kafkiano, sino "la historia simple de un hombre simple" en Sudáfrica. Los comentarios de la premio Nobel son iluminadores en dos puntos: la defensa de una lectura literal y el uso de la alegoría que alienta la narración. Podríamos decir que en cada uno de ellos acierta y se equivoca. Sin

[42] Tony Morphet, "An interview with J.M. Coetzee", *Social Dinamics* 10-1, 1984, pp. 62-65.

[43] Nadine Gordimer, "The Idea of Gardening", *The New York Review of Books*, Febrero 2, 1984, pp. 3-6.





duda, como lo afirma ella, la novela no requiere de ningún conocimiento de la obra de Kafka. Una breve sinopsis basta para demostrarlo. La historia inicia cuando la partera descubre que K tiene labio leporino. Michael vive los siguientes años en una casa para niños discapacitados y más tarde trabaja como jardinero para uno de los parques nacionales de Ciudad del Cabo. Cuando su madre enferma, Michael abandona la ciudad para llevarla a la granja en donde trabajó durante su infancia. Así empieza su travesía en una carretilla para abandonar una ciudad en estado de sitio, asediada por militares y miles de desplazados. En el camino la madre empeora y muere en un hospital. K continúa su viaje, encuentra la granja abandonada y cultiva una parcela hasta que llega el nieto de los dueños que viene a refugiarse del servicio militar. Michael sube a las montañas y vive allí hasta que el hambre lo hace bajar y caer en un campo de trabajo. Huye para regresar a la granja donde el nieto ha desaparecido. A pesar de ello no se instala en la casa sino que construye una especie de agujero en la ladera de la montaña, cultiva calabazas en la noche y prácticamente se olvida de comer hasta que la policía lo descubre moribundo y lo traslada a un campo de reeducación. Allí un médico se interesa por él e intenta hacerlo comer. Michael se niega, se escapa y termina agonizando un día después, debido a la desnutrición, cerca del lugar donde inició la aventura con su madre.

Si sólo se tratara del nombre, Gordimer tendría razón y apoyaría la lectura que el propio autor hace de su obra. Ya que es cierto que la historia, los personajes, el entorno y el tema de *Michael K* no tienen ninguna relación con *El proceso* o *El castillo*, las dos novelas inconclusas de Kafka, donde K es el protagonista. Pero una lectura acompasada de ambos escritores, muestra que la K no es el final sino el principio de la alusión. Esta es la posición de Patricia Merivale, quien ha realizado un recuento de los estudios académicos al respecto y también ha elaborado un catálogo de



los ejercicios de reescritura y alusiones que hace Coetzee a Kafka en toda su obra.[44] El efecto inconfundible de la narrativa kafkiana se siente, para ella, desde la tercera novela de Coetzee, *Waiting for the Barbarians*, donde las ficciones cortas del autor checo proveen la sustancia alegórica modernista. Para Merivale el paso de ésta a la siguiente novela, *Life and Times of Michael K,* involucra el paso en la reescritura de Kafka de un estilo modernista a uno postmoderno. En la primera novela, nos dice, encontramos los ecos y alusiones propias de la literatura modernista, ecos que requieren que el escritor y lector hayan leído los mismos textos; mientras en la segunda estamos ante una estrategia basada en el palimpsesto y el bricolaje, donde se incorporan fragmentos y subsisten capas submarinas. Así, la solitaria letra funciona como un interruptor para encender el universo kafkiano que se mantiene en la oscuridad. Al insistir en esta operación el lector descubre que Coetzee va más allá de la letra para apropiarse de acciones con un eco kafkiano: la decisión de dejar de comer, la transformación del cuerpo y la guarida que Michael K hace en una ladera.



"La madriguera" es el título y la trama de un cuento que Kafka nunca publicó en vida y que el propio Coetzee analizó en un ensayo académico.[45] Es un relato basado en las especulaciones paranoicas de un animal que recorre su madriguera y explora las distintas y complejas estructuras que ha construido, sin dejar de sentirse vulnerable a las amenazas del mundo exterior. En su ensayo Coetzee muestra la agudeza crítica que ya tenía en 1981. El análisis va desde la particularidad del sistema de verbos en ale-

[44] Patricia Merivale, "Audible Palimpsests: Coetzee's Kafka" en Graham Huggan and Stephen Watson eds., *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, Nueva York, St. Martin Press, 1996, pp. 98-112.

[45] J.M. Coetzee, "Time, Tense and Aspect in Kafka's 'Der Bau'" in *Modern Language Notes vol.* 96, 1981, en *Doubling the Point*: *Essays and Interviews*, ed. David Attwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.





mán y en inglés hasta reflexiones más filosóficas, más existenciales, sobre la problemática del tiempo común a la generación de Kafka. Coetzee muestra cómo el relato versa, entre otros temas, sobre la incapacidad de construir una narrativa continua; indica, con una precisión matemática, las fracturas en el texto que separan un instante de otro y que mantienen al protagonista en un angustioso cautiverio en el presente. Para ser aún más claro, utiliza la paradoja de Zenón, el instante que se divide en una infinidad de instantes, la flecha que es incapaz de explicar cómo llegó de un punto a otro y sólo puede conocer su presente. Esta paradoja no sólo es elocuente sino que fue la misma que utilizó Borges para atacar a los críticos que no entendían un rasgo fundamental del arte de Kafka: lo inconcluso de sus novelas. Para Borges el *pathos* de estas novelas surge del número infinito de obstáculos que enfrentan sus protagonistas. Kafka no las concluye, nos dice Borges, porque lo primordial para él era que fueran interminables.[46] Si bien el esquema que utilizan es el mismo, en este punto Borges y Coetzee iluminan distintos elementos de la obra de Kafka. Borges se centra en la construcción de la trama; Coetzee en la forma intrincada y tortuosa en que el protagonista percibe los sucesos. Ambos coinciden, al emplear la paradoja, en el encierro en un ciclo repetitivo e infinito. La novela de Coetzee hace un guiño a la vida enclaustrada en un ciclo, en un circuito cerrado, en una especie de *loop*. La acción termina cuando Michael K regresa al cuarto donde empezó su aventura y, sobre todo, cuando sueña con correr hasta la granja, amarrar un cordón a una cucharita y tomar agua del fondo de un pozo. Esta cucharita evoca la que utilizó la partera en la primera escena para alimentarlo. Los *loops,* junto a otras formas como la metalepsis, son artificios predilectos de la poética posmoderna. Pero la

[46] Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. y prólogo: Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, 1970, p. 8.





relevancia de la madriguera va más allá. Deleuze y Guattari ven en su estructura laberíntica un paradigma de todos los textos kafkianos, un laberinto que a diferencia del laberinto cretense no tiene centro y no tiene un punto exterior desde donde se puede contemplar en su totalidad.[47]

Antes de recalcar la importancia de “La madriguera” es pertinente mencionar los otros dos relatos del escritor checo en los cuales la novela de Coetzee hace pensar y las operaciones intertextuales que realiza en torno a ellos. Estamos hablando de “El artista del hambre”, la historia de ese personaje alguna vez famoso que empieza a ser víctima del olvido de un mundo ya no interesado en su arte, hasta el punto de dejarlo morir en su jaula y *La metamorfosis*, donde la agonía de Gregor culmina en un olvido similar. La novela de Coetzee parece hacer suya estas trayectorias.



Sus páginas retratan la manera en que Michael se convierte en algo muy cercano a un animal, la manera en que se transforma en algo pequeño, indiferente, casi invisible al género humano. Que esta intención alimenta *Life and Times of Michael K* se hace patente cuando el doctor palpa lo largas, ligeras y flexibles que son las extremidades de Michael K y piensa en un insecto. Esto muestra que Patricia Merivale tiene razón sobre las técnicas intertextuales pero sólo hasta cierto punto. Si bien es verdad que Coetzee incorpora formas kafkianas constituyendo una especie de palimpsesto y que gran parte de la maestría está en la forma de incorporar estos viejos tejidos al nuevo diseño de su novela, la distinción entre estrategias modernistas y postmodernistas no parece sostenerse. Es una distinción que confunde más que clarificar la apreciación del trabajo creativo. Ni siquiera históricamente se sostiene. Ya que el palimpsesto y el bricolaje son técnicas usadas intensamente por los modernistas. Una noción mucho más útil,

[47] David Kenosian, *Puzzles of the Body*: *The Labyrinth in Kafka*’*s Prozess*, *Hesse*’*s Steppenwolf*, *and Mann*’*s Zauberberg*, Nueva York, Peter Lang, 1995, pp. 16-21.





por su flexibilidad e implicaciones, es la que establece Julie Sanders a través del *continuum* adaptación-apropiación. Quizá es a lo que se refiere Coetzee en su respuesta a la entrevista. Kafka no tiene el monopolio sobre la K, Kafka no tiene el monopolio sobre ninguno de sus textos. La literatura no es un monopolio sino un área de competencia. Pero ¿eso es lo que hace un escritor que ha vivido bajo el *Apartheid*? ¿Se apropia del texto de un antecesor amparándose en el *laissez faire*?

Para Michael Marais la clave está justamente en la figura de la madriguera; de la misma manera que el protagonista se resiste a establecerse en la granja y fundar una nueva genealogía, una genealogía rival a la blanca, el escritor se resiste a crear una nueva historia, a elaborar un mito alternativo. En cambio crea un hueco, una estructura provisional en la narrativa de Kafka y en la historia de Sudáfrica: una madriguera en medio de la literatura y la Historia.[48] Es como si Coetzee se negara incluso a la colonización de los textos. Nada de imposiciones, parece decirnos, aunque sólo estemos hablando de significados. Y éste es quizá el legado kafkiano más sustancioso que hereda Coetzee. Es un legado que no se limita a esta novela sino, como se ha mencionado, ya está en *Waiting for the Barbarians*. En ambas conviven el impulso a la alegoría y la resistencia al mismo.[49] La escritura subterránea kafkiana está ahí sólo como un espejismo. Las correspondencias con el autor checo se tejen y se destejen. Las alusiones se revelan incompletas. Son alusiones truncadas, fracturadas, convertidas en ruinas. No por nada Gilbert Yeoh ha visto en la vida vagabunda de Michael y en su carretilla una clara alu-

[48] Michael Marais, “Languages of Power: A Story of Reading Coetzee’s Michael K”, *English in Africa*, Vol. 16, No. 2, octubre 1989, pp. 31-48.

[49] Dominic Head, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.





sión a *Molloy*.[50] De igual manera, las referencias a Robinson Crusoe son continuas a lo largo del texto. Y mientras algunos podemos ver en el cuerpo de Michael K una alusión al artista del hambre o a Gregorio Samsa, Marais percibe a Pinocho. El mismo doctor describe a Michael como una marioneta y sus piernas como palos de madera. Además, la imagen de Pinocho aparece literalmente en el cuarto de la madre. Con esta referencia, nos dice Marais, se activa el tema de creador y criatura, autor y personaje, marionetista y su marioneta. De la misma manera que Pinocho se escapa de Yepeto, Michael K se escapa del autor y del lector a través de un texto tan singular y tangible como múltiple y fantasmagórico.[51]



La sustancia alegórica no se percibe en una sinopsis porque surge de la sofisticación narrativa con que Coetzee se acerca al personaje y a los sucesos, la distancia y el desconocimiento que establece alrededor y respecto de ellos. No sólo se trata de la enigmática K, sino de las acciones, sensaciones y pensamientos que eluden, aunque sea de modo parcial, nuestro entendimiento y el del narrador impersonal.[52] Estos huecos provocan el impulso a alegorizar, que no es otra cosa que el impulso a interpretar. En vez de sucumbir a una cierta ignorancia, saltamos a otro texto, buscamos una explicación, intentamos incorporar lo extraño a lo familiar. La distancia, el vacío y el sin sentido forman el humus del cual surge la alegoría. No por nada Gordimer comienza su reseña sobre Michael K hablando de la alegoría. Nos dice que este antiquísimo tropo se caracteriza por llenar los pulmones de aire limpio, permite que cada hombre deje la sucia contingencia y se eleve por encima de los problemas cotidianos y de su particularidad para convertirse en todos los hombres.

[50] Gilbert Yeoh, *op. cit.*, pp. 117-137.

[51] Michael Marais, *op. cit.*, p. 36.

[52] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 43.





Gracias a este artificio, Coetzee —insiste Gordimer— no enfrenta directamente los problemas de Sudáfrica; los enfrenta, si bien hermosamente, de manera oblicua. La premio Nobel distingue entre el uso consciente que hace Coetzee y el uso inconsciente de la alegoría de otros autores. Descalifica al primero y se inclina por el segundo, donde el escritor no busca esta nueva dimensión sino la descubre una vez que el libro ha sido escrito. Esta distinción de Gordimer es reveladora y, sin embargo, como las acotaciones de Merivale, lleva a la escritora hasta la mitad del camino. Es curioso que la lectura de ambas coincida en este punto. Ninguna de las dos parece sensible al profundo efecto del uso kafkiano de la alegoría. Una vez que se reconoce este uso, la distinción adecuada no es tanto entre consciente e inconsciente sino entre alegoría tradicional y alegoría modernista. Esta distinción fue explorada y articulada con lentitud en el siglo xx gracias a los trabajos de Walter Benjamin, Paul de Man y Fredric Jameson.[53] Para ellos la alegoría ya no es el tropo que "llena los pulmones de aire limpio" ni hace crecer alas en las espaldas. Para ellos la alegoría modernista nos arroja a un mundo que ya no está estructurado vertical sino horizontalmente, donde lo único que podemos hacer es deambular entre ruinas, intentando encontrar las formas que sugieren los signos en conjunto, aunque las formas siempre son provisionales y, por ende, fantasmagóricas e inconclusas.

Según Michael Levenson, este desarrollo de la alegoría convirtió a las ficciones de Kafka en el paradigma de la obra modernista en tanto enigma.[54] Al seguir este argumento podríamos encontrar la singularidad de una novela como *El proceso* en este uso de la alegoría. Pues más allá de los boquetes no hay otra magia. La trama principal es extraordinaria en su planteamiento y nos conduce a un

[53] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 38.

[54] Michael Levenson, *Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2011, p. 88.



territorio ignoto, aunque pronto se agota. Los personajes no ofrecen áreas de exploraciones sugerentes. Claro que se trata de una novela inacabada; sin embargo, en ese hecho no reside la genialidad, sino en todo cuanto deja en la oscuridad, la incertidumbre y el sinsentido. Los propios guardianes de Joseph K desconocen las razones de la captura. Nadie en los tribunales puede informarle de qué crimen se le acusa y quién es la autoridad que inició el proceso. Sus colegas acusados parecen también haber sido expulsados de la región de las razones y de los significados. Ninguno de ellos puede responder las preguntas más elementales. No pueden entender su situación ante los tribunales y, progresivamente, tampoco la situación de su vida.

En otros relatos de Kafka tenemos algo similar: eventos imposibles ocurren con una aire de inevitabilidad, sin que entendamos las razones:[55] Georg, en "La condena", se tira de un puente para cumplir la sentencia dictada por su padre; Gregor Samsa se convierte en un insecto sin saber cómo o por qué; el oficial de *En la colonia penitenciaria* se somete libremente a las terribles torturas del aparato; K nunca puede ver al oficial que lo llamó al castillo. No sólo se trata de las oscuras leyes que gobiernan estos universos, sino de la manera en que estos relatos superponen o yuxtaponen las convenciones de la novela del siglo XIX con los experimentos del modernismo. Por eso las tramas parecen agotarse o consumirse o detonar sus propios rieles. Conforme avanzan, la luz que proyectaba las narrativas del XIX se vuelve más tenue. Sin un mundo en orden, sin un sentido único, sin una moraleja, sin una justificación última, las historias parecen prendas que, en vez de cobijarnos, se van deshilachando hasta dejarnos desnudos.[56]



[55] *Ibid.*, p. 27.

[56] "La condena" parece un texto realista, situado en un mundo que obedece las reglas familiares del tiempo, el espacio, la causalidad y coherencia, pero pronto se transforma; pronto estamos en el territorio del expresionismo alemán, que busca, no retratar la realidad familiar, sino perturbarla, mostrando las fuerzas



Esta mezcla de convenciones hace que el universo de Kafka carezca de un punto de referencia fijo. No por nada David Kenosian se refiere a la madriguera-laberinto como el paradigma de todos los textos kafkianos. Una vez acusado, Joseph K se interna en el laberinto de la Ley que se dilata detrás de los desvanes de toda la ciudad. Su firme decisión de terminar con el malentendido va cediendo hasta convertirse en resignación y desesperanza. A diferencia de Teseo, Joseph K nunca logra ubicar el centro del laberinto, mucho menos la salida. Lo interesante en *El proceso* es que, junto al laberinto físico, se levanta un laberinto hermenéutico. Este edificio de los procedimientos y razones de la ley genera confusiones por el vacío y por el exceso de información.[57] Las versiones sobre la manera de operar del sistema judicial son múltiples, contradictorias y conducen al mismo callejón sin salida al que lleva la ausencia de explicaciones. Es como si los códigos tradicionales para interpretar la vida se hubieran desplomado y Joseph K avanzara por corredores subterráneos. En todo momento se habla de la ley pero nunca sabe él ni los lectores de qué tipo de ley se trata. ¿Una ley meramente procesal? ¿Una ley ética para vivir en el mundo? ¿Una ley con tintes religiosos en un mundo donde ha desaparecido Dios?

Kafka y Coetzee enarbolan señales tan contundentes como huidizas, ambos utilizan los hilos y los intersticios

que operan por abajo a través de imágenes poderosas. Estas dislocaciones no son meros caprichos artísticos, reflejan y responden a incertidumbres psicológicas y epistemológicas propias de nuestro mundo. No sólo eso. Junto con las dislocaciones en los modos de narración, hay continuas alusiones religiosas que nos llevan al terreno de la alegoría; es decir, a la sugerencia de un vínculo entre hechos mundanos y realidades eternas. Sin embargo, en el caso de Kafka sólo quedan las ruinas de la escalera que conduce a estos niveles superiores. Y los saltos de un modo a otro, en vez de salvarnos, nos recuerdan que cualquier modo literario es sólo una manera provisional de representar al mundo. *Ibid*., pp. 32-33.

[57] David Kenosian, *op. cit*., p. 25.

de sus narraciones. Como en *El proceso,* en *Life and Times of Michael K* estos agujeros provocan que el lector busque significados más allá de las fronteras del libro: en la historia sudafricana, en la condición humana, en la literatura y, también, en la obra de Kafka. Pero más allá de la sustancia de la alegoría que ambos utilizan, más allá de la acción de Michael de construir un agujero en la montaña, la imagen de la madriguera sirve para explorar el trabajo que realiza Coetzee respecto al entorno, y vislumbrar similitudes y diferencias con las formas que Kafka imprime a esta importante dimensión.

Desde las primeras páginas de *Michael K* nos damos cuenta de que el espacio indeterminado del Imperio se ha concretado. El espacio alegórico de *Waiting for the Barbarians* se ha convertido en un espacio con una referencia clara a la provincia del Cabo. Estamos en Sudáfrica en un futuro cercano a 1980; estamos en un país que se debate entre el caos de la guerra civil y su transformación en un estado totalitario, y la novela es, entre otras cosas, un itinerario por ese territorio que se ha convertido en una península penitenciaria.[58] La interesante dimensión del entorno se advierte de manera más clara cuando la vemos a la luz de Kafka, cuando sentimos el extraño binomio que forman protagonista y contexto, Sudáfrica y K. Ya que, ¿no es verdad que Sudáfrica evoca el universo de jerarquías, subordinación e infinitos obstáculos para cualquier actividad descritos en las novelas de Kafka? ¿Y no es verdad que la gran arquitectura del poder, la visibilidad y obstinación de la ley, suscita el recorrido de un ser insignificante que



[58] Todo esto hace pensar que el autor da un paso hacia el realismo, pero el propio Coetzee comenta que no hay que fiarse del trabajo realista sobre el contexto en *Michael K* pues nunca ha sentido interés por ese tipo de realismo que se enorgullece de copiar la realidad. Nos dice que la alternativa que se le abría, al escribir esta novela, era inventar un lugar fuera del tiempo y situar ahí la acción, como lo hizo en *Waiting for the Barbarians*, pero esa parte fue un inmenso trabajo, ¿y cuál sería el punto de volverlo a hacer? Tony Morphet, *op. cit.*, p. 62.





encuentra la libertad en la más absoluta y demencial sencillez? El binomio entre contexto y personaje señala también la transición que Jameson ha apuntado en el devenir de la imagen. De la mirada colonizadora que Sartre formuló por primera vez a la mirada burocrática articulada por Foucault, donde ya no importa quien mira, el simple hecho de ser visible, clasificable, lo convierte a uno en sujeto del poder.[59] Este binomio conserva su halo kafkiano. Si bien Michael padece las opresiones del *Apartheid*, es sometido a trabajos forzados, vive por momentos en un gueto y es recluido en un campo de reeducación; también lo vemos evadiendo estos mecanismos de control que el colapso social ha intensificado, pero no lo suficiente para que el protagonista viva en sus intersticios. Esta imagen del entorno sólo constituye uno de los extremos del juego de contrastes, conformado por la vida en la ciudad y la vida en el campo; la vida en un pueblo provinciano y en un campo de trabajo, los departamentos lujosos de Sea Point y los cascarones abandonados en que se convierten después de los disturbios. El contraste más fuerte, sin duda, es entre la vida en la intemperie y la vida en instituciones disciplinarias. Estos contrastes reciben un tratamiento magistral en la propia sucesión de la trama. Coetzee hace que el viaje de K al corazón del país, a la nostálgica granja, se convierta en un recorrido por instituciones totales: hospitales, comisarías y campos de reeducación. Las vastas extensiones sudafricanas se entretejen con la vida en cautiverio, de tal manera que el ritmo de la novela está marcado por la sucesión entre rejas y agujeros, entre las leyes implacables de la Historia y las leyes resbaladizas de la literatura. [60]

[59] Frederic Jameson, "Transformation of the Image in Postmodernism", *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodernism* 1983-1998, Londres, Verso, 1998, pp. 93-135.

[60] Si bien la naturaleza tiene un indudable tinte sudafricano, el viaje por los recovecos de las instituciones nos da un regusto kafkiano. Ritchie Robertson

Coetzee se acerca al Kafka de *El proceso* y *El castillo* en su elaboración del entorno pero, paradójicamente, también se aleja. Esa distancia se manifiesta desde el título. *Life and Times*, como lo ha señalado Dominic Head, es un título tradicional en memorias, biografías y novelas políticas que sitúan una vida individual en un contexto público: narrativas que muestran a una persona enfrentando los dilemas de su tiempo, inscribiéndose en el devenir de la Historia, jugando un papel público.[61] Esta construcción, sin embargo, queda suspendida o puesta en duda por Coetzee cuando al final del título sitúa la solitaria letra. La K se escurre por los entresijos de la grandilocuente oración que la preside, escurriéndose de los himnos, las guerras, las revoluciones, cavando una pequeña madriguera, que muestra lo provisional de la misma construcción histórica. Así, a diferencia de Kafka, en Coetzee, Historia y literatura están en competencia desde el título. La K parece minar la seguridad de la fuerte narrativa histórica, pero la inestabilidad sacude ambos términos.[62]



advierte la fascinación que sentía Kafka por la familia, las corporaciones y los ministerios de gobierno: instituciones donde la gente está confinada, en apariencia, por su propio bien. En *El proceso* y en *El castillo* se puede sentir la fina intuición de Kafka sobre cómo estas instituciones, que anticipan a los regímenes totalitarios, oprimen la mente y el cuerpo. Muchas de estas intuiciones nacen de la exploración que hace Kafka en sus primeros relatos de la familia como la institución donde la opresión nace, la familia como un campo de batalla, el lugar donde se gestan las nociones del poder, la ley y la culpa. *Ibid*., p. 86.

61 Dominic Head, *op. cit*., loc. 883-887.

62 Es decir, también la Historia provoca algo en la literatura. De ahí que no estamos ante una más de las fábulas del escritor checo. Coetzee despeja el aire fantasmagórico. Su protagonista no está en un pueblo sin nombre, sino viviendo claramente en Sudáfrica, bajo un sistema represivo que se basa en el control del espacio. Nombres de ciudades y regiones sudafricanas, policías y campos de trabajo son identificables. Todo esto hace que la Historia no sea la bruma y vacío que rodean al castillo. pero la narrativa contagiada por la K final y el terreno. Aquí, como en otros aspectos, Coetzee parece seguir la famosa crítica de Lukács al modernismo europeo y, en particular, al autor checo.



El artista del hambre: variaciones en torno a un personaje

En gran medida de Michael K surge el aura de singularidad y belleza que irradia esta pequeña novela. En principio podría parecer que la operación que realiza Coetzee es una sencilla inversión de su protagonista anterior. Si en *Waiting for the Barbarians* el Magistrado representa a alguien arriba y dentro del sistema, Michael K representa a un hombre simple, a quien su color de piel, su cara de idiota y su labio leporino lo han hecho crecer aislado; un hombre que está abajo y fuera del sistema. En vez del punto de vista de alguien perdido en reflexiones, en culpas, deseos y especulaciones, tenemos el punto de vista contrario, de alguien que por la marginación ha suprimido o no ha cultivado la inteligencia y, sin embargo, no es ningún tonto. Pero, en realidad, la diferencia entre ambos protagonistas es menos entre centro y periferia, y más entre tipos de periferia.

En cada una de las novelas de Coetzee se vislumbra esta acción de de-centrar al sujeto. No es un rasgo de Michael sino de la familia de protagonistas coetzianos. En ellos se perciba las consecuencias del golpe que asestaron Marx, Freud y Nietzsche a la subjetividad.[63] No sólo se trata de estar en las márgenes de la sociedad, sino que estos personajes revelan las falsas pretensiones de control y la erosión del ego cartesiano: el ego racional. Cada uno de ellos nos muestra que, como lo afirmaría Freud, no es el amo ni siquiera de su propia casa. Al mismo tiempo que vuelan entre los fragmentos de las categorías éticas que Marx reveló, enseñando su sustrato ideológico, sus limitaciones a la hora de tratar con otra clase social, su encierro en catego-

[63] Michael Levenson, *op. cit.*, pp. 84-85.



rías individualistas.[64] Un recorrido elíptico por la obra de Coetzee puede dar una idea de este rasgo común. La violencia racional que ejerce Eugene Dawn en la guerra contra Vietnam se interioriza y termina en una violencia irracional hacia su familia (*Dusklands*, 1974); David Lurie es alzado y llevado a la deriva por las olas de su propio deseo hasta ser sofocado en una tumultuosa resaca de culpa y expiación (*Disgrace,* 1993). Por último, en *Summertime* (2009)*,* Coetzee entierra literalmente toda vanidad autoral volteando de cabeza a los géneros biográficos, torciendo la biografía y la autobiografía hasta convertirlas en su contrario: los otros son el centro y el escritor queda ubicado en la periferia. Incluso el Magistrado, que parece el personaje más lejos de Michael K, confiesa, hacia el final de la novela, su completa ceguera. Pero si el acto de dislocar al sujeto se siente en cada uno de los protagonistas: ¿qué es lo que hace tan singular a Michael K?



Una forma de entender a Michael es ver su historia como un recorrido que empieza en la marginalidad y termina en el desamparo. Coetzee enlaza distintas tramas para formar los peldaños de una escalera que desciende más y más abajo. La novela, como su título lo indica, inicia una biografía, una vida pública irónica. En una cuantas páginas se cuentan los primeros treinta años de Michael. Su trayectoria consiste en acompañar a su madre a limpiar los pisos de otros, vivir en un orfanatorio, trabajar de jardinero en un parque municipal y limpiar baños públicos. En un abrir y cerrar ojos esta biografía se desliza para transformarse en una trama de viaje, un recorrido de la Ciudad del Cabo a Prince Albert y de regreso. En su camino K se encuentra con asaltantes, militares, guerrille-

[64] Frederic Jameson, "Transformation of the Image in Postmodernism", *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodernism* 1983-1998, Londres, Verso, 1998, pp. 93-94.





ros, niños, una familia cristiana, vagabundos y antiguos sirvientes de las granjas. Pero más que un recorrido picaresco este viaje es una caída. Al dejar la Ciudad del Cabo, Michael y su madre se quedan sin casa y tienen que pasar la noche a un lado de la carretera entre las hojas y la lluvia. Pronto, la madre muere y Michael se convierte en un vagabundo. Una vez que deja Stellenbosch y comienza a vivir en el *veld*, pasa sus días recolectando frutos, cazando pájaros y alimentándose de insectos. Así la trama del viaje se convierte en una historia de sobrevivencia, un descenso por sensibilidades y estructuras sociales de diferentes modos de producción: de la ciudad capitalista, al campo, a volverse recolector de frutos y cazador frustrado. La trama parece alcanzar un remanso cuando Michael llega a la granja abandonada y planta unas cuantas semillas. Sin embargo, a la llegada del nieto de los propietarios, K huye a las montañas y, a partir de ese momento, comienza su descenso final: la trama del ayuno. Ésta surge y desaparece hasta que toma el control de la historia cuando encierran a K en el campo de reeducación.[65] La genialidad de Coetzee es hacer del viaje un descenso por el edificio civilizatorio y por la cadena evolutiva. En clara oposición a la novela más famosa de sobrevivencia, *Robinson Crusoe*, K en su "naufragio" encuentra en la granja una caja de herramientas y cabras para domesticar, pero no remeda en la soledad los triunfos de la civilización. Él toma el camino contrario, no construye una casa sino una madriguera y se olvida de las cabras. Como en los relatos de Kafka, "Informe para una academia" o "Un nuevo abogado", la línea entre lo humano y lo animal se vuelve ambigua. Michael no se salva del

[65] Cada uno de los segmentos de la acción procede a través de la sustracción: Michael pierde su trabajo, pierde su casa, pierde a su madre, pierde la maleta con sus pertenencias; se alimenta de manera mínima, hasta que se da cuenta que puede aguantar sin llevarse nada a la boca. Su trayectoria es del escalón más bajo en los trabajos públicos, a la vida de un vagabundo, a la existencia de un hombre primitivo que, por momentos, parece llevar la vida de un animal pequeño.



naufragio; se mantiene a flote sobre la línea de subsistencia hasta que, por último, se hunde. El piso final de esta trayectoria evoca a "El artista del hambre", no sólo por la acción de ayunar, sino por la confesión que hacen ambos protagonistas, en el punto más alto de su agonía, de que su renuncia se debe a que no hallaron un alimento que los complaciera. Pero, ¿cuál es la fisonomía del relato de Kafka y qué tipo de variaciones realiza Coetzee sobre ella?

"El artista del hambre" es una de las perlas más oscuras y luminosas de la producción de Kafka. Es una de esas felices y extrañas coincidencias donde el material adecuado encuentra al artista adecuado en el momento adecuado. El relato versa sobre el espectáculo de los artistas del hambre y la manera en que dejó de ser apreciado por el público. Narra la historia de un artista en particular que estaba a disgusto porque no se le dejaba ir más allá del límite de los cuarenta días y, cuando se le permitió, ya no había nadie para contemplarlo. El relato parece contener el destino del propio Kafka y del modernismo europeo. Justo en el verano de 1924, Kafka muere cuando está preparando la publicación de un pequeño volumen de relatos que lleva por nombre *El artista del hambre*. La tuberculosis, que se le diagnosticó en 1917, lo lleva a la muerte; aunque, la causa directa, es la desnutrición que sufre, luego de apenas probar bocado por el dolor que le provoca la inflamación en la garganta. Pero en el relato se puede leer también el destino del modernismo europeo. Se puede ver el celo con que busca llevar sus expresiones hasta el límite con la consecuencia de alejarse cada vez más del público; se puede sentir un arte que en su afán doctrinario, purificador y trágico remeda de manera grotesca el destino de los santos; un arte tan elemental que termina por hacerse desaparecer a sí mismo, como queda manifiesto en *El cuadro blanco sobre fondo blanco* de Malevich.







Más allá de los saltos alegóricos, el relato apunta a una realidad. En tiempos de Kafka el espectáculo de los ayunadores existía. Ritchie Roberston cuenta que en 1880 Henry Tanner ayunó cuarenta días en el *Claredon Hall* de Nueva York y Giovanni Succi, el más famoso de estos artistas, estuvo de gira por las principales ciudades europeas, acompañado por un equipo de granjeros que vigilaban que no mordisqueara ningún alimento a escondidas. Hay otros informes que hablan de una mujer que ayunó en un cubo de cristal bajo constante vigilancia.[66] Kafka toma este material alucinante y le imprime su sello característico. Quizá el virtuosismo se explica porque es una variación de motivos ya antes tratados por el autor. La agonía del protagonista, que va del reconocimiento al olvido, no es muy distinta de la agonía de Gregor Samsa. El ritual y el espectáculo olvidado, con sus placeres sadomasoquistas, ya habían sido tratados antes en la ficción *En la colonia penitenciaria*. Incluso Kafka trabaja con la figura de un artista popular en el cuento llamado "Primera pena", donde encontramos a un artista del trapecio que también ve amenazada su existencia por la manera que ha convertido a su arte en un segundo naturaleza, hasta el extremo que cada vez le cuesta más descender de su trapecio y, en su ligera melancolía, le pide al empresario que le coloque un segundo trapecio. Todas estas ficciones son singulares y tremendamente sugerentes, pero ninguna de ellas exhibe la perfección formal del cuento que Kafka escribiría a principios de 1922, perfección contenida como en una semilla en el título y nombre del protagonista. Ya que el término *Hungerkünstler* combina dos elementos que parecen contrarios: la necesidad y el arte. Por lo menos en la tradición romántica, el arte es sinónimo de libertad, florecimiento, de lo más elevado humano, pero Kafka lo une a su contrario, al escalón más

[66] Ricthie Robertson, *Kafka*: *A Brief Insight*, Nueva York, Sterling, 2004, p. 68.



bajo.[67] El título se repite cincuenta y siete veces a lo largo del pequeño texto y la estupenda traducción de Jorge Luis Borges nos lleva con tanta elegancia que pierde este énfasis al sustituirlo, a menudo, por el término "el ayunador".[68] La versión de Borges gana en economía, lo que pierde en la tensión del oxímoron.

Esta tensión se replica en la estructura simétrica del relato, formada por nueve párrafos, los primeros cuatro dedicados al tiempo de la fama del artista, los últimos cuatro a los tiempo del olvido, con un párrafo intermedio que sirve de transición. Cada uno de estos nueve bloques está formado por diferentes aristas. El relato produce la sensación de un cristal tallado. Esta perfección se puede sentir en la versión que nos entrega Borges. Desde el primer párrafo contemplamos las caras traslúcidamente pulidas de un solo evento, a diferentes horas, en diferentes temporadas, ante espectadores de distintas edades. Al mismo tiempo, el principio del relato es una demostración de agilidad narrativa. La distancia de los "decenios" con que empieza el párrafo termina en la cercanía de los labios humedecidos. Kafka nos lleva, sin darnos cuenta, del fenómeno general de los ayunadores al destino particular de uno solo; del tratado sobre los artistas del hambre al momento en que los niños contemplan asustados a este artista único. Hay una acrobacia similar en el manejo del tiempo. Lo que siempre ocurre se fusiona con el singular asombro, la ejecución ensayada con la respuesta renovada del público. Todo esto hace que asistamos a la lenta formación de un ritual, a la gestación de una dinámica social



[67] Esta paradoja multiplica las posibles interpretaciones. ¿Nos está indicando Kafka que el arte nace de la carencia? ¿Nos está mostrando que el arte sólo es una forma de estafa a través del cual las miserias humanas se exhiben como logros, y los artistas no son más que seres encerrados en las pequeñas jaulas de sus compulsiones?

[68] Franz Kafka, "El artista del hambre", en *La metamorfosis*, trad. Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, 1970, pp. 134-153.





donde lo excepcional queda extrañamente vivo dentro de lo cotidiano como un insecto cautivo en la gota eterna del ámbar.[69]

Los dos movimientos que forman el relato están contenidos en el nombre del artista del hambre. Por un lado, una fuerza que exhibe, festeja y se llena de ámpulas; por otro, una fuerza contraria que tiende a lo mínimo: El pueblo que crece y el artista que se hace pequeño, el espectáculo popular en ebullición y la pequeña jaula con el diminuto vaso.[70] La comedia grotesca se vuelve más evidente en la

[69] "En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha disminuido muchísimo. Antes era un buen negocio organizar grandes exhibiciones de este género como espectáculo independiente, cosa que hoy, en cambio, es imposible del todo. Eran otros los tiempos. Entonces, toda la ciudad se ocupaba del ayunador; aumentaba su interés a cada día del ayuno; todos querían verlo siquiera una vez al día; en los últimos del ayuno no faltaba quien se estuviera días enteros sentado ante la pequeña jaula del ayunador; había, además, exhibiciones nocturnas, cuyo efecto era realzado por medio de antorchas; en los días buenos, se sacaba la jaula al aire libre, y era entonces cuando les mostraban el ayunador a los niños. Para los adultos aquello solía no ser más que una broma, en la que tomaban parte medio por moda; pero los niños, cogidos de las manos por prudencia, miraban asombrados y boquiabiertos a aquel hombre pálido, con camiseta oscura, de costillas salientes, que, desdeñando un asiento, permanecía tendido en la paja esparcida por el suelo, y saludaba, a veces, cortésmente o respondía con forzada sonrisa a las preguntas que se le dirigían o sacaba, quizá, un brazo por entre los hierros para hacer notar su delgadez, y volvía después a sumirse en su propio interior, sin preocuparse de nadie ni de nada, ni siquiera de la marcha del reloj, para él tan importante, única pieza de mobiliario que se veía en su jaula. Entonces se quedaba mirando al vacío, delante de sí, con ojos semi-cerrados, y sólo de cuando en cuando bebía en un diminuto vaso un sorbito de agua para humedecerse los labios". Franz Kafka, *op. cit.*, p. 135-136.



[70] Esta dinámica se establece desde la primera oración, cuando leemos que el interés por los artistas ha "disminuido muchísimo". A partir de ese inicio, las expresiones superlativas y claramente exageradas se multiplican: "grandes exhibiciones", "todo el pueblo", "aumentaba su interés a cada día", "todos querían verlo siquiera una vez al día". Las exageraciones responden a la aparición, más adelante en el cuento, del otro personaje importante: el empresario. Roy Pascal ha mostrado cómo el uso frecuente de superlativos, la jerga del espectáculo y la utilización de clichés revelan, detrás del aparente narrador impersonal, la vociferación de un presentador de espectáculos. Con ello la historia gana complejidad al evidenciar que la estamos percibiendo a través de un cristal distorsionado, de un empresario que alza las manos hacia el cielo y llama al protagonista santo.





retórica gestual que despliegan los personajes: los niños se toman de las manos y miran boquiabiertos; el artista extiende su brazo a través de los barrotes. Gestos mínimos cobran la fuerza de lo extraño; gestos que nos revelan lo que había aprendido Kafka del cine silente y de esa compañía de teatro yiddish que visitó Praga. Estos elementos conforman un rasgo fundamental de estilo de Kafka: el uso de la distorsión para llegar a lo esencial, el arte de la caricatura para desintegrar lo oficioso.[71] Kafka despliega esta técnica colocando al protagonista junto a tipos opuestos: los carniceros que lo vigilan, las bellas jóvenes que lo ayudan a caminar y la pantera que lo sustituye en la jaula. La luz y la sombra, lo ligero y lo pesado, la masa y el individuo, lo animal y lo humano se alternan de manera sugerente y enigmática para darnos un relato grotescamente trágico que, sin embargo, parece haber sido trazado con el más fino de los pinceles.

Esta mezcla de torpeza, comicidad y delicadeza nos sugiere una literatura que ha quedado trágicamente cautiva en la infancia: adultos que, como payasos, siguen presos en sus fantasías, suspendidos en sus inquietantes neurosis, librando una batalla entre el instinto y la racionalización laberíntica; personajes que encuentran alteradas sus dimensiones por los efectos del poder y el deseo. Quizá por eso se siente una gran afinidad entre Freud y Kafka. Pero, ¿qué hacer con este explosivo material? ¿Qué correspondencias teje Coetzee con el cristal enigmático del autor checo? ¿Qué clase de diálogo se establece entre ambas ficciones?

Las primeras líneas de *Michael K* nos revelan a un narrador que compite en agilidad con el narrador de Kafka: el manejo de la distancia y de la velocidad, el sutil tono iró-

[71] El recurso a la desproporción se puede advertir en *La metamorfosis*, ficción que da cuenta de una doble transformación, la de Gregor en un insecto y la de su padre en un hombre nuevamente viril, quien hacia al final del relato, levanta "las suelas gigantescas de sus botas" para intentar aplastar a su hijo.





nico de la biografía del personaje público, la movilidad para cambiar de punto de vista y combinar las historias de humillación de la madre y del hijo. Esa suma de recursos vuelve las páginas un material alucinante. Pero hay una diferencia que de inmediato se siente. El protagonista de Coetzee es mucho más concreto que el artista del hambre. Michael tiene un labio leporino, una madre, una historia personal y un nombre propio, aunque su apellido se trunque después de la primera letra.[72] Nada de esto posee el personaje de Kafka que, de manera flagrante, se mueve en esa región media entre la generalidad y la particularidad. De manera similar, el hambre que padece K es registrada en un realismo que se acerca más al documentalismo de Defoe que a las alegorías del escritor checo. Michael K no sufre de carencias por su enigmática vocación, sino por el contexto familiar, social y político. Sin embargo, hay momentos en que Michael convierte el hambre en un arte o, por lo menos, en una manera distinta de estar y de percibir el mundo. En vez de un arte de circo, su forma de vida se acerca extrañamente al modernismo europeo, o por lo menos a la maravillosa concepción del arte que formuló Victor Shklovsky. Para este formalista ruso, el arte es la manera en que suspendemos el hábito; es nuestra forma de romper con la inercia de la vida y el reconocimiento automático de los objetos; a través de activar un proceso de extrañamiento, el arte nos permite volver a percibirlos. Si la "automatización se come a las cosas, a la ropa, a los muebles, a nuestras esposas," el proceso de extrañamiento nos permite volver a vivirlos. Lo interesante es que Coetzee parece convertir a Michael en alguien que interrumpe literalmente los procesos más automáticos, hasta el punto que su viaje por la Provincia del Cabo se convierte en una serie de variaciones sobre comer, habitar y dormir:

[72] Lo único que no se nos dice de manera explícita y que es importante debido el país donde reside, es su color de piel.



> With nothing to do, he slept more and more. He discovered that he could sleep anywhere, at any time, in any position: on the sidewalk at noon, with people stepping over his body; standing against a wall, with the suitcase between his legs. Sleep settled inside his head like a benign fog: he had no will to resist it. He did not dream of anyone or anything.

A lo largo de la novela, Michael duerme en los lugares más diversos: en la tina de baño, en el descampado, en la calle entre cartones, sobre las sábanas sucias de una canasta del hospital, dentro de un vagón con otros hombres, en el caparazón de un auto, en el lecho de un río, en una cueva, en la comisaría, en un agujero. Lo mismo sucede con la exploración de la alimentación. Michael come raíces, tubérculos, una cabra, pájaros pequeños, insectos, y flores que le producen indigestión. Este proceso lo acerca a la vida de los animales. No sólo por su dieta, sino por su forma aguda de percibir el mundo. Michael siente los colores de los atardeceres con los ojos cerrados; los sonidos son tan claros como los silencios; se acostumbra a vivir de noche y a palpar el mundo con las yemas de los dedos. Hay un respeto por las sensaciones más pequeñas y cotidianas: lavar la ropa, armar una reja y sentir la tensión del alambre.[73]





[73] La inteligencia instintiva de Michael se agudiza al dejar la ciudad. Una vez que ha llegado a la granja, K empieza a seguir a unas cabras con la intención de cazarlas: "Wild at first, they later grew used to the human being trotting after them". Este sencillo apunte del comportamiento animal pronto se convierte en una forma de sentirlo desde dentro, como si a través de la perspectiva de K el narrador accediera a la vida emocional de las cabras: "For an instant they bunched together, turning to face him, in water up to the hocks; then as he plunged into the water after them, they scattered in all directions in an explosion of alarm". Pero es en definitiva el hambre y la desnutrición lo que comienza a transformar el cuerpo de Michael; entonces, llega a sentir una ligereza que comparte con personajes de Kafka como el artista del trapecio o El jinete del cubo (cuya cubeta de carbón está tan vacía que lo lleva por los aires a casa del carbonero). En estos lapsos de conciencia, el protagonista de Coetzee parece considerar el ayuno con la misma fascinación que Kafka. El escritor checo veía en esta





Si bien la rutina lo acerca al artista del hambre, la sensibilidad y ausencia de angustia existencial lo aleja de los personajes kafkianos. Esto parece sólo un detalle de temperamento pero, quizá, es la clave para contemplar la actitud crítica de Coetzee respecto a Kafka. Este detalle abre la puerta a una comparación entre ellos y entre los diferentes realismos que manejan en sus novelas. Podríamos afirmar que el gran mérito de Kafka consiste en explorar de manera instintiva y oblicua las nuevas condiciones de la modernidad: la creación de las burocracias, la profesionalización, la duda sobre la existencia de Dios, la búsqueda de la comodidad del hogar y, por supuesto, la ciudad moderna. Todo esto, insistimos, es una exploración instintiva, pues aunque sus personajes viven en perpetuas meditaciones, nunca logran esa distancia crítica, como si vivieran demasiado hundidos en la atmósfera del castillo y sus cuerpos y pensamientos estuvieran moldeados por estas distorsiones. Es verdad que el humor y el absurdo le permiten a Kafka ganar distancia, pero ésta parece ser más la de un ciego o la de un visionario que sigue dentro del Castillo, que la de alguien que ha ganado esa libertad que da una perspectiva externa. Por eso en *El proceso* y en *El Castillo* no hay la posibilidad de un punto de vista externo. De la misma manera que el mundo cotidiano se colapsa para mostrar un mundo oscuro y más poderoso, también se colapsa la frontera entre lo externo y lo interno, entre el narrador y el protagonista.[74]

En el tratamiento de Coetzee no queda nada de la neurosis y de la realidad oculta que a cada paso nos acecha.

práctica una manera de abandonar su ser físico para entrar en su ser espiritual. Michael lo vive como una forma de sobreponerse a la dicotomía: "After the hardships of the mountains and the camp there was nothing but bone and muscle in his body. His clothes, tattered already, hung on him without shape. Yet as he moved about his field he felt the deep joy of physical being. His step was so light that he barely touched the earth. It seemed possible to fly, it seemed possible to be both body and spirit".

[74] Michael Levenson, *op. cit.*, p. 88.



Si bien Coetzee logra mantener el nivel instintivo de Kafka, su mayor hazaña es sumar una perspectiva externa, que vuelve su estilo más austero. Así, junto a los maravillosos tintes subjetivos hay una corrección exterior. Cerca de las sensaciones hay una articulación sutil, pero, no por ello, menos filosófica. Las sensaciones discretas, separadas, singulares, se vinculan en un orden verbal casi transparente. Estamos entonces dentro y fuera del protagonista, dentro y fuera de la historia. Es como si en vez de avanzar de Kafka hacia el relativismo más extremo del modernismo europeo, Coetzee retrocediera. De su mano nos alejamos de la fragmentación en múltiples conciencias y en múltiples tiempos que Auerbach sintió propia de las ficciones de Virginia Woolf y James Joyce.[75]

Narrador, autor y lector frente al espejo

Esta forma de situarse dentro y fuera se mantiene gracias a la conciencia doble del narrador y del protagonista, de dos voces, una más exterior y objetiva, una más interna y subjetiva que, sin embargo, se mezclan y se confunden. Como lo señala Derek Attridge, Coetzee logra que su narrador se distancie de la conciencia interna del personaje al poner los pensamientos de K en palabras que no son de él, que resuenan dentro de la tradición inglesa. El ritmo de las frases y la especulación cuasi-filosófica no son de K y, sin embargo, trasmiten con más fuerza el desafío a la moralidad convencional.[76] Este narrador le sirve a Coetzee para articular las

[75] Erich Auerbach, "The Brown Stocking", *Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature,* Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 525-553.

[76] Las palabras que usa el narrador tienen un claro perfil intelectual y forman un contrapunto con la personalidad infra-terrenal de K. Derek Attridge, *op. cit.*, p. 52.



sensaciones y le permite ir más allá hasta cuestionar la autoridad de esa voz. Es algo que Kafka ya insinúa en *El artista del hambre,* a través de su narrador que es, al mismo tiempo, impersonal y utiliza palabras muy cercanas al empresario que acompaña al artista. Este uso flagrante levanta un signo de interrogación sobre la objetividad de la versión que estamos leyendo.[77]

Coetzee lleva esta sofisticación narrativa a un terreno aún más interesante. Para él no sólo se trata de tener una perspectiva externa y cuestionar la confiabilidad de la narración, sino de reforzar la otredad y hacer problemáticos los esfuerzos interpretativos que la novela nos incita a realizar. Michael es fiel al aire enigmático que tienen muchos de los protagonistas de Kafka, a la versatilidad del artista del hambre para escaparse de las explicaciones. Pero aunada a la opacidad de Michael, está la oscilación del narrador entre el respeto y el intento de dar cuenta de esa otredad, de reducir la diferencia a lo mismo. El respeto se alcanza siempre de manera precaria a través de la sutil combinación de la representación directa de los pensamientos de K y una narración que oscila entre el discurso indirecto libre y el reporte del narrador. El uso reiterado del "pensó" hace que el narrador evada el comentario y se incline por el informe.[78] Sin embargo, al mismo tiempo, vemos al narrador lanzar continuamente sus redes interpretativas. Una y otra vez intenta atrapar la identidad de K, arrojando símiles de animales pequeños: Michael parece un caracol, un topo, un ratón.[79] Este recurso sería suficiente

[77] Roy Pascal, *op. cit.*, pp. 105-135.

[78] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 50.

[79] "Feeling suddenly as naked as a mole in daylight". J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 105. "Sintiéndose de repente más desnudo que un topo a la luz del día", p. 112. "He was in danger of becoming more timorous than a mouse". *Ibid.*, p. 105. "Estaba en peligro de volverse más asustadizo que un ratón", *Ibid.*, 112. "Like a worm, he began to slither toward his hole". *Ibid.*, p. 107. "Empezó a arrastrarse a su agujero como un gusano". *Ibid.*, p. 114. "Like a child following a brass



pero muy avanzada la novela, Coetzee lo hace más evidente a través de la creación de un segundo capítulo que aparece ya muy cerca del final y abre una especie de paréntesis. Con ello le da una vuelta de tuerca a la noción de la interpretación. De pronto ya no vemos la acción a través de la sensibilidad de K, sino a través de un doctor, lo cual sucede después de que los militares han ingresado a Michael a un campo de reeducación y, en la enfermería, el médico se interesa por él. De manera más explícita que el narrador, este nuevo personaje intenta entender, interpretar y explicar la vida de Michael. Con este tardío capítulo regresamos a la situación del Magistrado y la Bárbara. Con el paréntesis Coetzee abre la puerta de nuevo al reconocimiento y toma distancia respecto de los protagonistas de "La condena", *La metamorfosis* y "El artista del hambre". Ya que, si bien estos protagonistas son figuras enigmáticas que, en su humildad, insignificancia y pasividad, muestran lo ominosas, absurdas e inhumanas que son las estructuras de poder, lo de ellos, más que resistencia, es resignación. Por el contrario, los personajes de Coetzee se esfuerzan por romper el círculo vicioso de la falta de reconocimiento y la indiferencia. Ni siquiera en *Life and Times of Michael K* Coetzee logra cerrarle la puerta a esta posibilidad. De ahí que este segundo capítulo cambia el punto de vista, artificio que le permite a Coetzee ahondar en el peso y aventura que supone entender al otro. De esta manera, a pesar de la vida solitaria, casi animal, de su protagonista, al final Coetzee regresa al compromiso que el resto de sus protagonistas tienen con la comprensión de un otro muy diferente a ellos. El escritor sudafricano termina por aterrizar las formas de Kafka, por convertir el terrible y mítico universo en uno, igualmente terrible, pero de proporciones históricas y



band". *Ibid*., p. 109. "Como un niño que sigue una fanfarria". *Ibid*., p. 116. "Feeling like a snail without its shell". *Ibid*., p. 112. "Sintiéndose como un caracol sin cocha". *Ibid*., p. 119.



sociales. Las estructuras de poder y las relaciones entre los hombres, que en Kafka han adquirido dimensiones oscuras y abismales que las vuelven atemorizantes e incomprensibles para sus protagonistas, en Coetzee tienen un nombre y una forma. En el paréntesis los pequeños destellos auto-reflexivos, diseminados a lo largo del viaje de Michael K, se condensan para formar un espejo donde, al parecer, podemos vislumbrar las figuras del narrador, el autor, e incluso de nosotros mismos. Todas estas circunstancias problematizan la forma de leer el texto. Sin este capítulo, la novela de Coetzee sería como el cuadro de "Las Meninas" sin la imagen del pintor, sin el reverso del bastidor que nos recuerda que estamos ante una representación, sin el juego de espejos, sin la mirada del pintor al espectador que está más allá del cuadro. En un principio el médico oficial parece sólo un nuevo personaje, un punto de vista distinto. Durante la estancia de Michael en el campo de reeducación, él se esfuerza por alimentarlo y quiere escuchar su historia. En ambas tentativas fracasa. Michael deja de comer, se rebela contra la importancia que le da el médico y, finalmente, se escapa. Sin embargo, las tentativas de médico tienen rasgos que lo acercan al narrador impersonal de la primera parte. Los símiles con animales y pequeños objetos, que el narrador impersonal lanzó, se hacen más frecuentes y prominentes en el discurso del doctor, quien se refiere a su paciente como un pequeño viejo, una lagartija, una marioneta, un ratón, un insecto palo, una muñeca y, también, una piedra:[80]

[80] "A little old man", J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 129. "Un pobre viejo," J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 135. "Like a lizard basking in the sun"; *Ibid*., p. 132. "Con la cara alzada al cielo como una lagartija," *Ibid*., p. 138. "He is one of those toys made of sticks held together with rubber bands", *Ibid*., p. 133. "Es como uno de esos juguetes hecho de palitos unidos por gomas". *Ibid*., p. 139. "A mouse who quit an overcrowded foundering ship", *Ibid*., p. 136. "Un ratón que abandona un barco sobrecargado a punto de hundirse". *Ibid*., p., 142. "You are a figure of fun, a clown, a wooden man […] you are like a stick insect, Michaels, whose sole defence against a universe of



> He is like a stone, a pebble that, having lain around quietly minding its own business since the dawn of time, is now suddenly picked up and tossed randomly from hand to hand. A hard little stone, barely aware of his surroundings, enveloped in itself and in its interior life. He passes through this institutions and camps and hospitals and God knows what else like a stone. Through the intestines of the war. An unbearing, unborn creature. I cannot really think of him as a man, though he is older than me by most reckonings.[81]

Los símiles pronto forman un contorno mucho más cercano a la narración que hemos leído de la vida de Michael. La resistencia de Michael es puesta de relieve al contrastarla con instituciones especializadas en destruir la singularidad. Este contrapunto, similar a la intención que podría haber tenido el narrador de la primera parte, colapsa su impersonalidad y nos sugiere que, quizá, el narrador de toda la historia es el doctor quien ha enmascarado su identidad. Esta conclusión parece confirmarse cuando el doctor compara su propia actitud ante la guerra y la Historia, con la actitud que tiene la enfermera llamada Felicity.[82]



predators is its bizarre shape", *Ibid*., p. 149. "Eres una figura cómica, un payaso, un monigote […]. Eres como un insecto palo, Michaels, cuyo aspecto extraño es su única defensa en un universo de depredadores". *Ibid*., p. 156.

[81] *Ibid*., p. 135. "Se parece a una piedra, a un guijarro que, tras haber estado tranquilamente en la tierra, ocupándose de sus cosas desde el origen de los tiempos, de repente ahora lo recogen y lo lanzan al azar, pasando de mano en mano. Una piedra pequeña y dura, apenas consciente de lo que la rodea, arropada en sí misma y en su vida interior. Pasa por estas instituciones, campamentos, hospitales, y Dios sabe qué otros sitios, como una piedra. Por las entrañas de la guerra. Una criatura inconsciente, irresponsable. No puedo verlo como un adulto, aunque sea mayor que yo según todos los indicios". J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 141.

[82] J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 158. (Felicity) has never conceived of history as anything but a childhood catechism ('When was South Africa discovered?' '1652' 'Where is the biggest man-made hole in the world?' 'Kimberley') I doubt that Felicity pictures to herself currents of time swirling and





Estas reflexiones incrementan las sospechas de que el narrador de toda la novela es el doctor, quien, al conocer a Michael, ha cambiado su actitud y ha escrito el relato para convencer a otros de su nuevo punto de vista. Las evidencias están en los símiles, en las palabras cultas de la narración y, en última instancia, en el título. ¿Quién sino alguien que quiere contratacar el discurso de la Historia le pondría un título tan irónico? Pero el segundo capítulo se extiende y problematiza también esta interpretación. Lo que empieza como una especie de diario del doctor, se convierte en una suerte de carta dirigida a Michael y termina con un imaginario encuentro en que el doctor se confiesa y le grita a K, mientras éste sigue corriendo:

> 'Your stay in the camp was merely an allegory —speaking at the highest level— of how scandalously, how outrageously a meaning can take residence in a system without becoming a term in it. Did you notice how, whenever I tried to pin you down, you slipped away? I noticed. Do you know what thought crossed my mind when I saw you had got away without cutting the wire? "He must be a polevaulter"—that is what I thought. Well you may not be a

eddying all about us, on the battlefields and the military headquarters, in the factories and on the streets, in the boardrooms and cabinet chambers, murkily at first, yet tending ever toward a moment of transfiguration in which pattern is born from chaos and history manifest itself in all its triumphant meaning. "Felicity, a juzgar por lo que conozco no ha conocido la historia más que como un catecismo infantil ("¿Cuándo se descubrió Sudáfrica?" "En mil seiscientos cincuenta y dos" "¿Dónde está el pozo más grande del mundo hecho por el hombre?" "En Kimberley") Dudo que a los ojos de Felicity las corrientes del tiempo se arremolinen formando torbellinos alrededor de nosotros, en los campos de batalla y en los cuarteles generales, en las fábricas y en las calles, en las salas de consejos y en los gabinetes ministeriales, primero indecisas, pero dirigiéndose permanentemente hacia el momento de transfiguración donde el orden nace del caos y la historia se manifiesta en su significado triunfal". J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, pp. 164-165.



polevaulter, Michaels, but you are a great escape artist, one of the great escapees.'[83]

Esta reflexión enfatiza el parentesco con las historias de Kafka, con su arte alegórico y sus formas huidizas que se diluyen cuando tratamos de apresarlas. Lo cierto es que la reflexión está realizada con los términos de una jerga lingüística que difícilmente podría ser la de un médico oficial, quien antes de la guerra era un simple farmacéutico. De la misma manera que antes el narrador impersonal se había quitado la máscara, ahora parece que el narrador personal hace lo mismo para enseñarnos el perfil del autor, para mostrar al pintor detrás del lienzo. El capítulo termina por convertirse en un juego de espejos similar al que Velázquez despliega. Al igual que el pintor de la corte española, Coetzee nos recuerda que estamos ante una representación. La repetición de las palabras "story" y "meaning", cuya frecuencia estalla en la segunda parte, activa este artilugio reflexivo. Al mismo tiempo, Coetzee recalca el acto de poder que supone esta actividad. El doctor comienza por ridiculizar las versiones oficiales que quieren convertir a Michael en un pirómano o un guerrillero. Pero el acto de poder del propio médico queda al desnudo por la forma de llamar a su paciente "Michaels", a pesar de que él le aclara que su nombre es "Michael". Esta violencia se vuelve explícita cuando el médico se reúne con el director del campo y proyecta sus propios deseos en los de su amigo. El médico le pide que no



[83] J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 166. "Tu estancia en el campo no ha sido más que una alegoría, si conoces la palabra. De manera escandalosa y ultrajante, esta alegoría revelaba (utilizando el lenguaje erudito) hasta qué punto un significado puede alojarse en un sistema sin convertirse en parte de él ¿No te diste cuenta que cada vez que intentaba sujetarte, te escurrías? Yo me di cuenta. ¿Sabes qué he pensado cuando he visto que te habías escapado sin cortar la alambrada? Debe ser un perteguista, eso es lo que he pensado. Bueno, puede que no seas un perteguista, Michaels, pero eres un gran artista de la evasión, uno de los fugitivos más grandes" J. M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 173.



trate de obtener una historia de K: 'Don't try beating a story out of him…' y el director le contesta: 'Who spoke about beating?'[84] La genialidad de Coetzee no es sólo revelar el acto de poder en el narrador, el autor y los otros personajes que acompaña a K, sino en hacerlo de manera tan enfática que el lector se observa sorprendido ante el espejo. Él también puede ser ese que está detrás de las letras, tratando de obtener una historia. El doctor hace patente lo que ha estado haciendo el narrador implícito y lo que nosotros en tanto lectores nos descubrimos haciendo: lanzando interpretaciones, intentando dar una lectura alegórica. Los lectores, sin el tacto del narrador, transformamos, como el doctor, los textos de Kafka en los textos de la modernidad, transformamos los de Coetzee en los de Kafka. Así, el golpe maestro de Coetzee es seguir abriendo nuevas puertas a la interpretación y, sobre todo, con este capítulo incrustar un espejo en la narración. Ahí estamos lectores y escritores. Esas son nuestras prácticas habituales.[85] Junto con el subterfugio reflexivo, Coetzee incluye una serie de resistencias que protegen al texto. Su protagonista no deja de recordarnos que su vida está llena de agujeros y de incertidumbres. Nos recuerda la naturaleza problemática de extraer la verdad de los acontecimientos, de relacionar la acción a un significado, de volver el caos una unidad y de obtener una moraleja final:[86]

> Is this my education? He wondered. Am I at last learning about life here in a camp? It seems to him that scene

[84] J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 141. "No intentes sacarle una historia a golpes —¿Quién ha hablado de golpes?", J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 147.

[85] Algo muy similar hace Kafka en *El proceso* con la parábola de "Ante la ley" que le cuenta el prelado a Joseph K en la catedral. Ahí encontramos también escenificada la alegoría. El prelado discute con Joseph K el significado de esta historia. Ambos lanzan interpretaciones tan sugerentes como problemáticas. Al final no hay una interpretación que prevalezca.

[86] Jonathan Culler, *Flaubert*: *the Uses of Uncertainty*, Nueva York, Elek Books Ltd, 1974, p. xvi.



> after scene of life was played itself out before him and that the scenes cohered. He had the presentment of a single meaning upon which they converged or threatening to converge, though he did not know yet what that might be.[87]

El cierre de la novela asegura que se mantenga abierta y vuelve clara la línea consanguínea que vincula a Coetzee con Kafka; con esa veta que busca independizar a la novela de sus funciones sociales y darle un estatus de autonomía, que intenta liberarla del claro circuito de la comunicación. Sin un mensaje claro, la novela se vuelve una obra de arte pero también se torna gratuita y, por ello, profundamente problemática.[88] Como los héroes de sus antecesores literarios, el protagonista de Coetzee también hace evidente que estamos ante narrativas fracasadas que se resisten a darnos sólo un significado; que se resisten a ser contenidas en una unidad. Michael está consciente de que cuando intenta explicarse a sí mismo cae en un agujero que se traga las palabras. Está consciente de que su historia siempre es una historia errónea.[89] Este fracaso contrasta con la armonía de las historias convencionales donde el deseo y la realidad se reconcilian. Pero Coetzee no ha extendido la mano

[87] J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 89. "¿Es esta mi educación?, se preguntó. ¿Estoy por fin aprendiendo algo de la vida aquí, en un campamento? Le pareció que la vida se representaba ante él en escenas diferentes, y que todas estaban unidas entre sí. Tuvo el presentimiento de que todas convergían, o amenazaban converger en un significado único, aunque todavía no sabía cuál podía ser". J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 96.

[88] Jonathan Culler, *op. cit.*, *pp. x-xv*.

[89] "Always, when he tried to explain himself to himself, there remained a gap, a hole, a darkness before which his understanding baulked, into which it was useless to pour words. The words were eaten up, the gap remained. He was always a story with a hole in it, a wrong story, always wrong". J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 110. "Siempre, cuando intentaba explicarse a sí mismo, quedaba un hueco, un agujero, una oscuridad que su razón evitaba, en la que era inútil derramar palabras. Las palabras desaparecían, el hueco permanecía. Su historia siempre tenía un hueco: era una historia equivocada, siempre equivocada". J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 117.





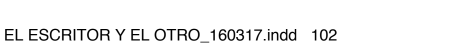
para darnos la píldora dorada del autoengaño. Cada una de sus novelas termina en un fracaso narrativo que, sin embargo, explota con significados, nos trasmite experiencias inasibles y monta resistencia contra las formas de poder que asoman su cabeza en el acto de representar:

> They want me to open my heart and tell them the story of a life lived in cages. They want to hear about all the cages I have lived in, as if I were a budgie or a white mouse or a monkey. And if I had learned storytelling in Huis Norenius instead of potato-peeling and sums, if they had me practice the story of my life every day, standing over me with a cane till I could perform without stumbling, I might know how to please them.[90]

Dos herederos de Kafka: el otro en Coetzee y Borges

Una forma de evidenciar la dimensión ética de Coetzee es compararla con la manera en que Jorge Luis Borges lee, interpreta y reescribe la obra de Kafka. Los acercamientos de ambos escritores comparten esa oscilación entre la crítica y la creación. Ambos tienen la frialdad y la distancia para sumergirse en el magma de Kafka sin confundir sus formas esenciales, y también el hambre, la sangre caliente, el instinto caníbal para devorar su obra y convertirla en

[90] J.M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, p. 181. "Quieren que les abra mi corazón y les cuente la historia de una vida pasada en jaulas. Quieren saber todo de las jaulas en las que he vivido, como si fuera un periquito, un ratón blanco, o un mono. Y si al menos en Huis Norenius hubiera aprendido a contar historias en vez de pelar patatas y sumar, si me hubieran hecho contar todos los días la historia de mi vida, vigilándome con una vara hasta recitarla sin vacilar, habría sabido cómo complacerles". J.M. Coetzee, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, p. 185.





parte de su propia literatura. Al leer los relatos y ensayos de ambos se siente que pocos autores entendieron como ellos, la creación de un universo con sus propias leyes: la autonomía de la literatura que postulaba el escritor checo.

Borges analiza y comenta explícitamente la obra de Kafka en dos piezas. La primera es el prólogo a su traducción de *La metamorfosis* (1943)[91] y la segunda apareció en *Otras inquisiciones* (1952) bajo el título de "Kafka y sus precursores".[92] En ambas señala los principios que gobiernan la obra del escritor checo; en la primera pieza de forma explícita y en la segunda al citar pasajes de autores previos que, sin embargo, ya tienen ese particular sabor kafkiano.

En el prólogo a la traducción de *La metamorfosis* podemos apreciar las similitudes y distancias entre los acercamientos de Borges y Coetzee, incluso entre el tipo de ficciones que elaboran. Aquí Borges insiste en la importancia de hacer a un lado las interpretaciones extraliterarias. Lo mismo hará Coetzee, no sólo con la obra del escritor checo sino, como hemos visto, con su propia obra. Pero el autor argentino va más allá. Describe el universo de Kafka con base en dos principios: el infinito y la subordinación. Curiosamente ambos principios articulan la propia obra de Borges, se sienten en la recurrencia de las visiones abismales de laberintos y transmigraciones; en las versiones, comentarios y significados de palabras que se multiplican; en ese abrupto movimiento de expansión ontológica que hace ver una historia simple como una escenificación cósmica. Sin duda, esta es la doble rama de la que crece Borges. Quizá en ningún relato del escritor argentino se siente la evocación de estos principios como en la ficción "El inmortal" que abre la colección de cuentos del *Aleph* (1949) y que el propio Borges juzga, en el epílogo, como el más logrado del conjunto. Esta pieza permite esbozar una breve



[91] Franz Kafka, *La metamorfosis*, trad. y prólogo: Jorge Luis Borges, *op. cit.*

[92] Jorge Luis Borges, *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1996.






comparación entre la literatura del escritor argentino y el escritor sudafricano, evidenciar sus singularidades y explorar la herencia kafkiana y, de manera más amplia, la herencia modernista que comparten, así como los nuevos caminos que cada uno sigue.

En este relato la vena kafkiana no sólo se siente en la arquitectura de la ciudad de los inmortales, sino en las razones para construirla y destruirla. La ciudad perfecta se convierte con el paso de las generaciones en la parodia de sí misma. El orden en algún momento es vencido por el caos. La razón da paso a sus escándalos. El viajero describe las escaleras que no llegan a ninguna parte, las galerías que son laberintos, las ventanas por las que nadie puede asomarse. Muestra cómo la hermosa senda de lo racional en cualquier momento se convierte en la senda de lo irracional. Esta misma inclinación aparece de maneras diversas en la obra de Kafka. Por ejemplo, en las actividades de los guardianes de la justicia que parecen ser las actividades de criminales.



Para Coetzee, en casi todas las ficciones de los años cuarenta, Borges logra perfeccionar un vehículo artístico entre el ensayo y el relato. Montado en la ficción va más allá de los confines del discurso ensayístico hasta alcanzar las conclusiones más vertiginosas de la premisa planteada, en este caso, lo que implica ser inmortal.[93] La impresión "de

[93] J.M. Coetzee, "Borges's Dark Mirror ", *New York Review of Books*, Vol. 45, No. 16, octubre 22, 1998, pp. 80-82. Respecto a las mixturas genéricas de Borges, Saúl Yurkievich dice: "Borges empieza en la poesía para pasar después a la narrativa, sin entrar del todo en ella o ingresando mediante sus peculiares mixturas, sus ensayos cuentísticos o sus cuentos ensayísticos, sus reseñas narrativizadas o sus ficciones bibliográficas[…] No las califica de cuentos para no confundirlas con esos modelos propuestos por el realismo decimonónico, con esos simulacros naturalistas y psicólogos que presuponen la continuidad factual entre texto y extratexto, entre la representación y su pretexto […]No las llama cuentos a esas piezas porque las sabe andróginas, híbridas, en tanto relatos. Sus ficciones se caracterizan por lo lateral y lo limítrofe de sus invenciones, por la transgresión o la mezcla de géneros, por la excentricidad en relación a los polos literarios tradicionales". Saúl Yurkievich, "Del anacronismo al simulacro", *Suma Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 287-288.



lo interminable, lo atroz y lo complejamente insensato" que siente el narrador al contemplar la ciudad de los inmortales se combinará en otros relatos del *Aleph* con el principio de subordinación para entregarnos una visión del universo como obra de un dios muy inferior, que a su vez está anidado dentro de otro universo de un dios ligeramente menos inferior y así en una serie infinita. La arquitectura urbana de Kafka parece multiplicarse hasta volverse en Borges el diseño mismo del universo; tras los agujeros que Kafka descubre en cualquier terreno del conocimiento Borges vislumbra mundos con su propia lógica. No por nada su prominencia en la literatura posmoderna.

"El inmortal" termina con una posdata que incluye el comentario de un académico sobre el texto que acabamos de leer. Más allá de las consecuencias de ser inmortal, en este último giro se hacen explícitas tres estrategias narrativas que están entrelazadas en el relato: el trabajo intertextual, el narrador no confiable y las múltiples versiones en competencia. Estas estrategias son comunes a Borges y a Coetzee, por supuesto no sólo a ellos, pero hay diferencias importantes. Borges generalmente menciona y reconoce sus deudas, aunque también se complace en inventar libros inexistentes. En la posdata se denuncian las interpolaciones de Plinio, Thomas de Quincey, Descartes y Bernard Shaw. En ese sentido, el trabajo de Borges parece ser el de un brillante saqueador de bibliotecas, cuyas citas utiliza como si fueran mosaicos para embellecer con diferentes materiales el tablero de su ajedrez, alardeando de su procedencia. En Coetzee, por el contrario, las alusiones muchas veces no se convierten en citas y no hay una referencia a su origen. Pero acaso lo más interesante es que, en las novelas más claramente intertextuales, el escritor sudafricano se adentra en la obra de un antecesor como si fuera un territorio con rincones sin explorar. Sus protagonistas no sólo deambulan hasta los confines, sino que cavan túneles que comunican distintas ficciones producidas por el mismo



escritor. Así las citas forman en Borges, como lo dice el académico de la posdata, una especie de abrigo de muchos colores, mientras en Coetzee se siente más la obra de una especie de Doctor Frankenstein, que desentierra y une los miembros cercenados de tal manera que cobran una vida inesperada.

La posdata de "El inmortal" no sólo evidencia el ejercicio intertextual sino a un narrador no confiable en el contexto de varias versiones en competencia. El tribuno romano que narra la historia resulta no estar seguro ni siquiera de su propia identidad y sospecha que sólo Homero pudo haber escrito las palabras que él pensaba como suyas. Esta incertidumbre se refuerza en la Posdata a través de la denuncia de que se trata de un texto apócrifo. Ello enfatiza que estamos ante diferentes versiones en competencia, la de Flaminio Rufo, la de Homero, la del comentador y la del autor. Curiosamente Coetzee utiliza el mismo recurso, pero para fines muy distintos. Mientras Borges resalta la dimensión metafísica y de textualidad, donde las versiones del pasado son inevitablemente apropiadas por las del presente y así hasta el infinito, Coetzee pone en relieve la dimensión ético-política, el ejercicio de poder que está tras el hecho de contar una historia de alguien más. Incluso el escepticismo de sus narradores es de distinta índole. Si los personajes de Borges sospechan de sus versiones por la erosión de la memoria, los de Coetzee lo hacen porque perciben formas de autoengaño y de autoevasión de su responsabilidad en los acontecimientos. Si bien ambos autores suscitan la pregunta de cómo nos llega la historia y a través de quién, Borges sofoca esta noción multiplicando las identidades y las posibles versiones. Por ende la revelación de quién cuenta la historia no nos hace reconsiderarla. Detrás de la identidad no hay una política, no hay un ejercicio de ética, sino sólo el vacío, un nuevo *simulacrum* dentro de las infinitas *simulacra* del mundo.





Esta representación supondría que estamos muy lejos de una ética en los relatos de Borges. Sin embargo, el propio Coetzee dice en su ensayo que Borges une lo literario y lo ético. Afirma que la literatura de los abismos no da pie ni a la histeria gótica de Poe ni, podríamos añadir, a la neurosis de Kafka, sino a una clara y sólida posición estoica, que le hace frente al sin sentido y a los terrores del universo. El propio Borges en el epílogo de 1949 describe el cuento de "El Inmortal" como la especulación de una posible ética de los inmortales. En esas páginas habla también de su respuesta al nazismo. Su intento de entender la tragedia de Alemania quedó plasmado en el cuento *Deutsches Requiem*. El protagonista de este relato es el director de un campo de concentración que está a punto de ser fusilado por los aliados. El texto que leemos es una confesión de las pasiones e ideas que lo llevaron a ejercer su cargo. Expone la educación que recibió de Schopenhauer y Nietzsche: el culto a la voluntad como la fuerza que mueve al mundo y el rechazo de toda piedad. Al final, el protagonista no se arrepiente de sus delitos y enfrenta su destino estoicamente, sintiéndose como una de las infinitas expresiones de la voluntad. El relato es perturbador porque la nota de parodia apenas se siente. Se trata de un ejercicio valiente porque estas ideas mueven muchas de las ficciones del propio Borges. Son ideas amadas por él y, sin embargo, aquí denuncia uno de los posibles destinos a los que conduce. Borges, para decirlo de otra manera, expone la debilidad de su propia visión ética.

No es necesario recordar que el escritor argentino siempre se manifestó en contra de la barbarie nazi, pero estas limitaciones éticas de su visión se sienten cada vez que sus ficciones tratan la relación con el otro. Es curioso que en "El inmortal", el otro que espera al narrador fuera de la ciudad se asemeja a Viernes en su aspecto de salvaje y en su incapacidad de hablar. Incluso el protagonista intenta,





como lo hizo Robinson, enseñarle a hablar. Sin embargo, este otro que no sabe escribir resulta ser el mismísimo Homero. Más aún: en el último giro del relato el narrador sospecha que él mismo no es quien pensaba, Faminio Rufo, sino ese otro. Es decir, el otro en "El inmortal" resulta ser el mismo. Esta operación se repite en otros relatos del *Aleph* donde "el ortodoxo y el hereje, el aborrecedor y el aborrecido, el acusador y la víctima forman una misma persona".[94] Es cierto que Borges está explorando las consecuencias éticas de la especulación mística y de la especulación filosófica, pero en ningún lugar hay un contrapunto que apoye otra visión del mundo. Las identidades dan con facilidad paso a su contrario. Torturador y torturado parecen ser sólo distintos perfiles de una misma máscara. ¿Qué importa qué rostro tengamos si sólo se trata de un mismo héroe? En el contexto de la Segunda Guerra Mundial en que fueron escritas estas piezas, y de cara a cuanto sobrevino algunas décadas después en la misma Argentina, la ética que profesan resulta insultante.

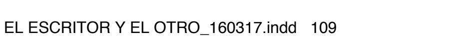
Si bien la literatura de Borges se extiende más allá de lo puramente literario, sólo lo hace para abrazar lo metafísico. Convierte los argumentos filosóficos en tramas o en imágenes implosivas. En sus relatos y ensayos se siente que la única función del poeta es escribir literatura de gran estatura. Su única labor es ser artesano y guardián del poema universal que se escribe y se comenta al margen del espacio y del tiempo. La noción del infinito parece diluir cualquier ética o visión humana, o sólo hace posible y deseable un estoicismo que tiene la dureza de las rocas, un estoicismo que responde con indiferencia a la cruel indiferencia del universo y de la barbarie. Este presagio poético se siente incluso en el estilo: las frases concisas y sentenciosas; la sin-

[94] Palabras finales del relato, Jorge Luis Borges, "Los Teólogos", *El aleph*, México, Alianza, 1984.



taxis con su lógica traslúcida y perfecta; la prosa casi matemática que sirve para sondear los abismos de la contradicción, la paradoja y el contrasentido; las frecuentes enumeraciones que sugieren, en su diversidad, el infinito; el oxímoron que recorre en un parpadeo los extremos del universo. Todo ello nos da hermosas y terribles arquitecturas donde el elemento humano ha sido casi extirpado. Esta veta creativa es el tema y gran logro del relato "El Aleph". A través de todos estos recursos Borges logra concentrar el universo en constante expansión en un solo punto, debajo del segundo escalón que conduce al pequeño sótano. Estos recursos literarios nos dan una visión cubista del universo, cientos de perspectivas que conviven al mismo tiempo. Así logra lo imposible: plasmar la infinidad. Sin embargo, esta visión que abarca todo parece pobre cuando lo comparamos con la visión de Kafka. Si bien Borges repite el gesto de Joseph K de descubrir un universo detrás de un desván, ¡qué lejos estamos del laberinto de los tribunales de *El proceso,* lleno de mujeres que lavan la ropa y hombres que duermen la siesta! ¡Qué lejos del vestíbulo del tribunal que se confunde con el pasillo de cualquier hogar! Si bien ambos autores sugieren dos laberintos, uno físico y otro hermenéutico, en las construcciones de Kafka se acentúa la pobreza, lo provisional, la simulación del mundo humano, mientras que Borges nos lleva más allá, a la ciudad de los inmortales para enfrentarnos con las fantasmagorías del propio cosmos, que se burla de las limitaciones de nuestro lenguaje, de nuestro saber y nos mantiene alejados de la materia, confinados en el circuito de nuestros sueños, nuestras representaciones, nuestros deseos. La justicia cósmica de Borges se aleja de la justicia humana de Kafka. Si bien es cierto que el infinito articula el mundo de Kafka, es un infinito humano, quizá demasiado humano.

Esta diferencia se hace más notoria respecto al segundo principio: la subordinación. Borges, en el mismo prólogo, dice que es un error buscar un trasfondo social o psicoló-





gico en las novelas del autor checo. Esta aseveración sorprende, pues si algo llama la atención de las novelas de Kafka es el importante lugar que ocupan los procesos mentales. Como lo diría Hannah Arendt, en Kafka la reflexión se convierte en una trama, un nudo —diríamos nosotros— en el que muchos de sus protagonistas parecen atrapados.[95] Tal vez el visionario Borges sólo lograba ver en Kafka la propia visión que él profundizaría y que llenaría de alucinantes matices y erudiciones, pero era tan indiferente a los sustratos de poder y de psicología más cotidianos en ellas, como lo fue en sus propios relatos. Ésta es una de las diferencias entre el escritor argentino y el sudafricano. Borges le da la espalda a la subjetividad, al cuerpo y, por lo mismo, a la historia humana, para centrarse en fabulaciones destemporalizadas. Esta diferencia seguramente se acentúa debido a las formas literarias en que se mueven. Borges es un feliz prisionero y escapista de los formatos cortos que anuncian el infinito, ya sea en el poema, el relato o el ensayo. Su trabajo es sobre una imagen, un argumento, una impresión. La absoluta precisión de lo que narra multiplica los ecos de todo aquello que no dice, que sólo sugiere. Coetzee hereda también el trabajo riguroso y la estética miniaturista modernista, sin embargo, al inscribirse dentro de las formas de la novela, parece que inevitablemente se ve inmiscuido en relaciones humanas, es decir, en relaciones entre el deseo y el poder.

Entonces, si bien la fascinación por las formas de la tradición literaria vincula a Borges con Coetzee en un trabajo de recuperación y expansión de la literatura de Kafka, sus rutas son completamente diferentes. Mientras Borges camina hacia el cielo de las formas, rompiendo los lazos que unen las formas literarias a la tierra; mostrando su vinculación más allá del tiempo, en un estado casi puro,

[95] Hannah Arendt, *Between Past and Future*: *Eight Exercises in Political Thought*, Nueva York, Penguin Books, 1977.



que oscila entre lo celestial y lo infernal, entre lo eterno y lo fantasmagórico, Coetzee hace lo contrario, recorre la ruta de la impureza y lo terrenal, recupera las ficciones del pasado para hundirlas en la historia.

No hay que confundirse, ambos exaltan esa sustancia única kafkiana, el nuevo y delgado hilo de la alegoría esbozada y desdibujada, pero incluso en el ensayo sobre los traductores de Kafka, en el que Coetzee está más cerca de Borges, no deja de señalar que, aunque el autor checo fue uno de los escritores menos ideológicos, tenía un fino instinto para las relaciones de poder. Lo que en este texto es un breve apunte puede ser visto hacia los años ochenta como toda una veta en la que trabajó Coetzee, no para darle dimensiones cósmicas y metafísicas, sino para mostrar la manera en que estas fantasías se inscribían dentro de lo social, lo político y lo ético. Incluso en Michael K, Coetzee atisba el camino a la relevancia de una lectura ética y política de la obra de Kafka y de su propia obra.

Literatura en cautiverio

Coetzee revela el trasfondo de su gesto ético en el discurso que da en 1987 al recibir el premio Jerusalén de la libertad.[96] Se trata de una fina pieza de oratoria. Dentro del conjunto de sus escritos es un material único. Ni antes ni después Coetzee expresará en términos tan claros y persuasivos cómo entiende los dilemas de la sociedad sudafricana y los dilemas de la literatura de su país. Es un discurso dividido en tres partes: un diagnóstico de la sociedad sudafricana, una exploración de su literatura, y la razón

[96] J.M. Coetzee, *Doubling the Point*: *Essays and Interviews*, ed. David Attwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.





por la cual los escritores sudafricanos no pueden volcarse completamente al reino de la imaginación. En cada una de las partes hay un elemento que apoya ese profundo sustrato ético que comunica la obra de Coetzee con la de Kafka, esa forma de expresar los efectos de una modernidad rígida, carcelaria; la incapacidad que exhiben las narraciones de ambos de vislumbrar un horizonte de reconocimiento deseable. Ya en el segundo párrafo Coetzee describe a la sociedad sudafricana en términos de la dialéctica del amo y del esclavo. Esto resuena hacia dentro de sus novelas como la situación básica de donde parte la aventura de sus protagonistas: la negación de un plano de igualdad en el reconocimiento. Sobre este tema el discurso se extiende, mostrando la obsesión de la casta dominante para impedir relaciones horizontales que se manifestó, de manera simbólica, en la codificación como delito penal de las relaciones sexuales entre razas. Entre negros y blancos sólo se permitían relaciones de mando y subordinación, relaciones verticales: acostarse con el otro era un acto de insubordinación. La promulgación de esta ley y su posterior derogación marcan la transición que estaba comenzando a darse en su país en esos años. Sin embargo, nos dice el autor, no hay que creer mucho en las buenas intenciones del movimiento reformista, pues no está dispuesto a pagar el precio para alcanzar el piso de igualdad, no está dispuesto a desmantelar las aberrantes estructuras de poder. Los efectos de estas estructuras sobre la vida interior de los sudafricanos se ven claramente en los dilemas de la literatura sudafricana.

Lo impresionante del diagnóstico que sigue es que parece una radiografía de la obra del escritor checo. Al describir las líneas generales que determinan la literatura nacional, Coetzee da un catálogo que podría ser la receta esencial de los relatos de Kafka. Habla de una vida interior atrofiada y deforme, de una literatura en cautiverio atra-

pada en formas violentas, de un constante anhelo por ser liberado, por encontrar un hogar, una tierra. Aclara que estas características no son propias de la literatura del *gulag* sudafricano, sino también de la literatura sudafricana de la vastedad, ya que incluso en las enormes extensiones se siente el cautiverio. La tercera y última parte del discurso confirma las sospechas de que Coetzee sintió en la literatura de Kafka los dilemas que enfrentaban la literatura y la sociedad sudafricana. Casi como la famosa primera línea dictada por la musa, Coetzee encuentra en el homenaje que Milán Kundera rindió a Cervantes, en la entrega anterior del premio, la figura para ahondar en los motivos por los que él y sus colegas siguen escribiendo literatura en cautiverio.



La idea de fondo es muy sencilla, pero la manera en que Coetzee la desarrolla es prodigiosa. Cervantes, Alonso Quijano y Don Quijote le sirven para hacer una serie de variaciones sobre la disyuntiva entre realidad y fantasía, sobre la manera en que los escritores sudafricanos, por más que quieren unirse al reino libre de la imaginación están atrapados en su realidad social. Este encierro, dice, se debe a que la imaginación tiene su residencia, en última instancia, en el cuerpo, y el cuerpo, en el mundo que lo rodea. Así, el discurso y la novela de Michael K nos muestran a un Coetzee que se siente cargando con los problemas y dilemas de la sociedad sudafricana, tratando de abrir un camino para el entendimiento. Esta vena ética, este horizonte de reciprocidad en las relaciones entre personas diferentes, le da una riqueza indiscutible a su obra y se siente incluso cuando regresa al pasado para infundir de nuevo aliento a las enigmáticas formas de un escritor como Kafka.

Dicha inclinación se torna ambigua en la siguiente ocasión que Coetzee se acerca al autor checo. Estamos hablando del ensayo aparecido en 1998 en el *New York Review of Books* sobre la más reciente traducción al inglés de *El casti-*



llo.[97] El texto exhibe un impresionante manejo de la obra, criticando hasta en los más mínimos detalles las versiones al inglés que ofrecieron, primero, los Muir y, después, Harman. El ensayo es, en sí mismo, una obra de arte por la combinación de narración, exposición y crítica. Lo más interesante es que en su plenitud como escritor y crítico Coetzee parece sólo interesado en defender los textos de Kafka de apropiaciones, en afirmar la importancia de una lectura literal, y no en el viaje imaginativo hacia el otro.

La razón más natural para explicar el sesgo distinto es que estamos hablando de un ensayo. Sin embargo, el adelgazamiento de esta arteria también se siente en la siguiente y última pieza en que Coetzee trabaja sobre la obra de Kafka. Se trata de la novela *Elizabeth Costello,* publicada en el 2003. Éste es un año especial en la carrera del autor. Para entonces tiene treinta años de practicar su oficio de manera profesional, ha escrito ocho novelas, dos libros de memorias, dos libros académicos, más de veinte críticas literarias en las que ha tratado a los más importantes novelistas y poetas del siglo xx, y ese mismo año, a sus sesenta y tres años, recibe el máximo reconocimiento literario: el premio Nobel. Tal vez en ningún otro momento Coetzee estuvo tan preparado para enfrentar a Kafka en su propio terreno. Si en 1983 el recorrido de Michael K por Sudáfrica esboza una posible relación con Kafka, veinte años después, su protagonista, Elizabeth Costello, escritora reconocida mundialmente, su indudable *alter ego*, es depositada en el capítulo ocho “Ante la Ley”, para explorar, profundizar y criticar la más famosa parábola del autor checo.

El encanto del relato de Kafka radica en la simplicidad y contundencia con que plantea el universo característico de su obra. Ahí está el fino y oscuro limo de la alegoría, el

[97] J.M. Coetzee, *Stranger Shores*, *Literary Essays*, Nueva York, Penguin Books, 2001, pp. 74-87.





fugaz vistazo a la arquitectura infinita del poder, el universo gobernado por la repetición y la multiplicación, la oscuridad y el esfuerzo sin recompensa. Ante las puertas de la ley el solicitante aparece en toda su insignificancia. Su larga vida transcurre en un abrir y cerrar de ojos del centinela. A esta sensación contribuye la forma en que está tratado el tiempo en el relato: concentrado en la primera petición de entrada; fugaz y distendido en el tiempo de espera; concentrándose de nuevo en la última pregunta, en la inminente muerte del solicitante y la respuesta lapidaria del centinela. A esto hay que agregar el dinamismo que le dan la combinación de diálogos indirectos, directos, acciones y descripciones. ¿Qué hacer con este material?

A partir de dos grandes líneas, Coetzee convierte el cuento en una exploración de los dilemas del escritor. Si, antes que él, Borges había logrado darle al relato la forma del ensayo, Coetzee en su madurez hace lo contrario: utiliza los recursos del relato para explorar el tema de los dilemas del narrador con una profundidad propia de las formas ensayísticas.[98] La trama de Kafka le sirve para hacer convivir elementos heterogéneos: una frase de Aristóteles respecto a la narración como el arte de la imitación, la definición de los poetas del escritor polaco Czeslaw Milosz y la de Platón sobre las pasiones. A la manera de Montaigne, Coetzee logra que las ideas se muevan, bailen, muestren su frente y su trasero; lo logra en medio de formas narrativas tan disímiles como el fragmento de *La odisea* en que Ulises desciende al inframundo y un relato de la propia Costello sobre unas diminutas ranas australianas.



Pero hay que regresar al principio para apreciar el fino mecanismo. El relato comienza con una rápida acción. Eli-

[98] William Gass dice: "Borges is a fine poet, too, but he revolutionized our conception of both the story and the essay by blending and bewildering them. He will not be forgiven or forgotten for that". *A Temple of Texts*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2006, p. 41.



zabeth Costello baja del autobús, cruza una plaza, llega ante la puerta, pide pasar y se le informa que tiene que llenar una declaración de creencias. Cuando comienza a llenarla se da cuenta de quién es: la solicitante ante la puerta y se pregunta si este centinela será el primero de una serie infinita, si le dirá que esa puerta sólo está destinada a ella: "There is no more doubt in her mind about where she is, who she is. She is the petitioner before the gate".[99]

Lo que está haciendo Coetzee es primero darnos la acción, la escritura, y después una reflexión o lectura que ubica claramente a su personaje en el universo de Kafka. Es decir, de nuevo tenemos el viaje instintivo hacia la oscuridad tan característico de Kafka, pero acompañado de un segundo nivel que sirve como articulación filosófica, que tiene un marcado giro auto-reflexivo, paródico, que toca las puertas del cliché. Además, en estas primeras líneas las preguntas de Costello funcionan como anticipaciones, síntesis veloces de las posibilidades antes exploradas por el escritor checo. Es decir, en unos cuántos párrafos se ha adueñado de sus elementos esenciales: el guardia, la puerta, la indefinición de lo que está del otro lado, la posibilidad de infinito, el intento de pasar y la imposibilidad de hacerlo. Pero el cambio definitivo, el que transforma la naturaleza del relato, es la respuesta diferente del guardia. Cuando Elizabeth Costello pide permiso para pasar, el guardia, en vez de contestarle de manera críptica, le dice que tiene que hacer una declaración de creencias. Como el relato lo revelará más adelante, lo que está abriendo Coetzee es la vena de la confesión, con sus dos lógicas: la introspección y el flujo de conciencia. Es una vena que, como veremos, el escritor sudafricano trabajó, sobre todo, en relación con Dostoievski. El centinela y los dos tribunales obli-



[99] J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Nueva York, Penguin Books, 2003, p. 194. "Ya no tiene ninguna duda acerca de dónde está y de quién es. Es la solicitante ante la puerta". J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. Javier Calvo, Random House Mondadori, 2005, p. 197.



garán a la protagonista a explorar este campo, el cual cobrará magnetismo gracias a la ingeniosa polaridad que construye entre el oficio de la protagonista y la confesión que se le requiere; entre la capacidad negativa de no tener creencia —que, según Coleridge, el poeta necesita para habitar otras vidas— y la demanda que ahora se le hace de una explicación.

> 'I am writer' she says. 'You have probably not heard about me here, but I write, or have written under the name of Elizabeth Costello. It is not my profession to believe, just to write. Not my business. I do imitations, as Aristotle would have said'.[100]

Esta respuesta no complace ni al guardia ni al tribunal. Ahí asistimos al bombardeo de preguntas que los magistrados lanzan a Elizabeth Costello. Los cuestionamientos sobre temas éticos son cada vez más incisivos, cada vez más candentes: el abuso de niños o el genocidio de los aborígenes de Tasmania. Pronto las preguntas suenan familiares. Más que las creencias metafísicas o teológicas, las preguntas son sobre los principios que guían su literatura, sobre si hay un fundamento ético en ellos. Parece que Coetzee, a través de su *alter ego,* intenta contestar a todas las lecturas en que se pretende dar cuenta de esa dimensión en su obra. Costello responde que no está comprometida ni con las víctimas ni con los verdugos, ni siquiera en los casos de violaciones de niños o de poblaciones exterminadas. Así deja completamente claro que su literatura no está basada en este compromiso, sino en que le lleguen las voces, sean de quien sean, con la condición de que sean

[100] J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 194. "Soy escritora —dice ella—. Probablemente aquí no hayan oído hablar de mí, pero escribo, o he escrito, bajo el nombre de Elizabeth Costello. Mi profesión no es creer, sino escribir. Creer no es mi negocio. Yo hago imitaciones, como diría Aristóteles". J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. Javier Calvo, p. 197.





sinceras. Si mantenemos la idea de que Costello es el *alter ego* de Coetzee, es posible afirmar que, por lo menos respecto a su obra pasada, está torciendo las evidencias. Cada uno de sus protagonistas de las novelas de la década de los ochenta lucha por la justicia, contra la barbarie, a favor de la libertad y por la posibilidad de un entendimiento con el otro. No hay duda de que sus viajes involucran una dimensión de aventura ética. ¿Qué ha pasado entonces? ¿Es posible concluir que las cuestiones éticas han desaparecido con el paso del tiempo del horizonte literario de Coetzee?

Es justo afirmar que para un escritor que vivía bajo el *Apartheid* esta dimensión ha perdido la urgencia que tenía una vez que ese régimen ha caído; hay que agregar que en los veinte años que separan a *Life and Times of Michael K* de *Elizabeth Costello*, es innegable que el poder de las letras para influir en el mundo, comparado con los medios masivos de comunicación, ha disminuido notablemente. Los protagonistas de Coetzee reproducen esta tendencia. Con el paso de los años, su viaje ha sido a la periferia, fuera de la ciudad, alejándose incluso del otro humano, para concentrarse en la defensa de los animales y de lo que implica vivir una vida como escritor. Estos nuevos centros de gravedad se manifiestan en *Elizabeth Costello*, no sólo por la defensa de los derechos de los animales, sino por el esfuerzo permanente, explícito en esta pieza, de mantener a raya la ética; una tentativa en la que fracasa por fortuna capítulo tras capítulo, hasta el punto de que la pregunta por la relación entre ética y literatura parece más viva que nunca. ❁





COETZEE Y DEFOE












La lengua de Viernes

Es el momento en que el escritor galardonado con el premio Nobel se dirige al auditorio, al mundo, *urbi et orbi*, como diría Joseph Brodsky en su discurso de 1991. La noche de la literatura en que se espera que su hijo pródigo o hija predilecta le rinda honores y defienda su lugar en el mundo. Es una noche en que se habla de las deudas contraídas y se dan las gracias. Pero la actuación de Coetzee es muy distinta a cuanto se esperaba: no da respuestas ni hace afirmaciones existenciales sobre la escritura. En lugar de un discurso lee un cuento. En el cuento Robinson Crusoe tiene una misteriosa relación con un hombre que le manda informes de todas partes de la isla y sobre los temas más extraños: patos que engañan a otros patos; guillotinas y anécdotas del año de la peste. Robinson lee sus informes y los relaciona con la historia de su vida: la experiencia del naufragio en la isla desierta.



Basta comparar el cuento con el discurso de otro galardonado, por ejemplo, el propio Joseph Brodsky, para sentir la singularidad de la ceremonia. Brodsky en su discurso comienza por rendirle culto a Auden, Ajmatova, Frost y después habla de la poesía casi en términos religiosos como un caparazón de la condición única, irrepetible, de cada ser humano. Habla del verso como una forma adictiva de aceleración de la conciencia, y de la lectura, no como un monólogo, sino como un diálogo en un plano de igualdad intelectual.[1] Todas estas reflexiones están ausentes en el cuento de Coetzee. Ahí sólo se encuentran Robinson y el mis-

[1] Joseph Brodsky, Nobel Lecture, www.nobelprize.org, diciembre 8, 1987.





terioso hombre que le manda informes; y cuando habla de literatura las referencias son oscuras: Robinson menciona a los escritores como caníbales que han asolado su isla. ¡Qué lejos parecen estos dos galardonados! Sin embargo, en una segunda lectura la distancia resulta engañosa. Coetzee no nombra a Defoe pero su misterioso informante tiene todas sus características. Los reportes que le manda son un ensamblaje de varias de sus obras: *El Gran tour por la isla*, *Las aventuras de Robinson Crusoe*, *El diario del Año de la peste*. Coetzee extrae pasajes para después limitarse a tejerlos. Si Brodsky habla de cómo su generación buscó la continuidad de la cultura, a través de la reconstrucción intuitiva de las formas y figuras de la tradición, reanimándolas con nuevos contenidos, eso mismo hace Coetzee, al darles vida en su cuento a los personajes e historias de Defoe. Las similitudes y correspondencias no terminan ahí. En la parte final de su discurso Brodsky dice que la poesía gravita entre el conocimiento analítico, intuitivo y el lenguaje de los profetas: la revelación. Algo similar se filtra por la manera en que Coetzee une las anécdotas de su cuento, por esa progresión que acelera el paso de su pluma hasta hacer que su protagonista escriba palabras que ni siquiera él reconoce:

> *Like charging Death himself on his pale horse.* His own skill, learned in the counting house, was in making tallies and accounts, not in turning phrases. *Death himself on his pale horse:* those are words he would not think of. Only when he yields himself up to this man of his do such words come.[2]

[2] J.M. Coetzee, *He and his man* (www.nobelprize.org, december 7, 2003). "*Como embestir a la Muerte misma en su pálido caballo*. Aprendida en las casas de cuentas, su habilidad estribaba en hacer coincidir las cifras, no en hacer frases sorpresivas. La muerte misma en su pálido caballo: esas son palabras en las que él no pensaría. Sólo cuando se entrega a este hombre suyo llegan estas palabras". Trad. Diego Sheinbaum p. 4.



Así pues no son discursos tan distintos. El gran tema del cuento de Coetzee es también el misterio de la creación y quizá hay que aplaudirle, no sólo por no revelar a la primera sus secretos y, a la hora de revelarlos, hacerlo con toda la fuerza del ejemplo, sino por esa buena costumbre de rendirle honor a sus maestros reviviendo sus materiales. Pero, ¿por qué Coetzee decide apropiarse de la obra de Defoe precisamente en la recepción del Premio Nobel? ¿Es tan importante el padre de la novela inglesa para el escritor sudafricano?

En realidad lo que culmina bajo la forma de un cuento la noche de los premios Nobel comienza en 1986 con una novela. *Foe* es la versión de Coetzee de la historia de la isla de Robinson, junto con una reflexión sobre su composición. Además de estas dos obras, Coetzee aborda directamente a Daniel Defoe en el prólogo que hace en 1999 para la nueva edición de Robinson Crusoe y en el primer capítulo de su novela Elizabeth Costello.[3]

Más allá de estos cuatro tratamientos abiertos, Robinson alimenta como un afluente oscuro la literatura de Coetzee. Los protagonistas del resto de sus novelas parecen por momentos variaciones del protagonista de Defoe: Magda, el Magistrado, Michael K, el Maestro de Petersburgo, la Sra. Curren, David Lurie, todos ellos viven, sienten y piensan como náufragos. A todos ellos, el régimen político los arroja fuera, lejos de la vida en sociedad. Coetzee reconoce en su precursor al primer novelista que trata magistralmente el tema de la soledad, la identidad y el otro en su historia-alegoría de la isla desierta, al primer novelista que pone al individuo moderno frente a los grandes tema de los fundamentos de la civilización y de la barbarie, que reconstruye las formas de producción; el novelista que también festeja

[3] Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Oxford, Oxford World's Classics, 1999.





con vehemencia la apropiación y la empresa colonial. Tal vez por esta razón Robinson acompañará como una sombra a cada uno de sus protagonistas. Por ello su cuento en la ceremonia de los premios Nobel no es un viejo material que desempolva y presenta como nuevo frente a su clase, sino un cauce que ha nutrido su obra, brotando en ocasiones a la superficie, pero manteniéndose la mayoría del tiempo, fresco, resguardado, alimentándole bajo tierra.

Esa larga relación explica que el cuento de Coetzee sea una exhibición de virtuosismo que, sin embargo, tiene un gran ausente: Viernes. Robinson lo menciona sólo de paso. Sus pericos ocupan más espacio. Esto tal vez se debe a que si bien, como lo mostró Coetzee, el cuento puede caminar hacia la poesía, es incapaz de retratar esas realidades más complejas, podríamos decir dialógicas o intersubjetivas

que la novela por su naturaleza y extensión logra representar. Sin embargo, Robinson no hubiera fascinado a Coetzee si su vida en la isla no hubiera estado marcada por las incursiones de los caníbales, y, en especial, por la presencia de Viernes. Siguiendo a su maestro, la identidad para Coetzee siempre es una bestia de dos cabezas. Junto al yo siempre aparece el otro. Los protagonistas de Coetzee aparecen muy a menudo en esta forma de binomios, con un otro con el que establecen relaciones punteadas por la ambigüedad, entre el poder y el entendimiento, el miedo y el deseo. Sus protagonistas se esfuerzan por no engañarse a ellos mismos, sus aventuras interiores consisten en navegar sobre las turbulentas aguas de la ambigüedad, guiados por una especie de instinto ciego.



Estas preocupaciones permiten inscribir la obra de Coetzee en los debates morales de la modernidad. Sus novelas no sólo se tratan del otro que está afuera sino de ese otro que está dentro del hombre y es distinto de su racionalidad. Se trata de ese espacio que desde los románticos se ha



buscado proteger (muchas veces destruyéndolo, a través de hipertrofias y de operaciones totalizadoras) frente a los abusos de la razón instrumental, bajo muchos nombres, bajo muchas formas: la fantasía, el sentimiento, la espontaneidad, lo extático, la locura.[4] Si bien es cierto que en Coetzee hay un lugar para estas distintas realidades podemos encontrar una veta principal que es la defensa del cuerpo como aquello esencial e irreductible, esa dimensión que compartimos con los animales.



Al enmarcar a *Foe* dentro de los debates de la modernidad, es necesario adentrarse en ese otro lado oculto, el documento de barbarie a la sombra del documento de civilización. *Foe* tiene todos los rasgos de un ejercicio de rescate crítico de la tradición. Junto al homenaje, hay denuncia. Coetzee circunscribe la historia de la isla de la llegada de Susan a la muerte de Crusoe en el barco que los rescata. Con ello, en términos ideológicos, rasura la propaganda colonialista y mercantilista de su antecesor. Pues cuando Susan, Crusoe y Viernes son rescatados nadie se queda a fundar una colonia. Y no es casual si pensamos en los distintos tiempos y lugares desde donde escriben Defoe y Coetzee. Defoe es un inglés en el corazón y en la semilla del Imperio, Coetzee un sudafricano que habita en las antípodas, en la última y tal vez más cruel de las colonias, alguien que se ha alimentado de los frutos amargos y podridos de la empresa colonial que Defoe, sin timidez, celebraba.



En su novela Defoe presenta la idea de "civilizar" territorios y habitantes indígenas como una forma de perseverancia heroica. Coetzee sugiere que la coincidencia entre los orígenes de la novela inglesa y los orígenes del colonialismo en Sudáfrica no son casuales. Ambos fenómenos son emanaciones del imperialismo europeo: uno político, otro

[4] Jürgen Habermas, *The Philosophical Discourse of Modernity. Twelve Lectures*, Massachusetts, The MIT Cambridge Press, 1990.





cultural, ambos respaldados por una ideología de superioridad.[5] Por eso Coetzee pone un signo de interrogación al final de la novela de Defoe, un signo de interrogación que contagia al proyecto de modernidad que está sin duda asociado con el surgimiento de la novela.

Esta perspectiva histórica explica por qué una vez que Crusoe muere en la novela, la vida de Susan en Inglaterra gira alrededor de dos problemas ¿cómo contar la historia de la isla? Y, ¿cómo entender y comunicarse con Viernes? Estos dos problemas no están separados, la historia de la isla, como le interesa contarla a Susan, está inevitablemente unida a la identidad de Viernes, a la forma como vive y siente. Así, en el centro de la novela yace el reclamo de Coetzee por la decisión de Defoe de convertir a Viernes y a los aborígenes en caníbales, y por la flagrante imposición del punto de vista de Robinson sobre el de Viernes.

Si bien el Viernes de Coetzee es muy parecido al de Defoe, hay una pequeña diferencia: le han amputado la lengua. No son Viernes diferentes. Con o sin lengua, ninguno de los dos puede contar su versión. A ambos se les imponen verdades. Otros traducen lo que piensa y lo que sienten. Lo único que ha hecho Coetzee es hacer explícito el acto de violencia. Este es el reclamo ético-literario de Coetzee a Defoe. Durante la novela Susan intentará una y otra vez comunicarse con Viernes sin lograrlo, por lo cual la historia de la isla siempre permanecerá incompleta, sin el punto de vista de ese otro que también vivió, sintió y sufrió en ella. El misterio de quién le cortó la lengua a Viernes permanecerá hasta el final. Uno sospecha, sin embargo, que la culpa la tiene Defoe y la cultura occidental de la cual formamos parte.



[5] Dominic Head, *op. cit.*, loc. 995.





La estructura de la novela Foe es un ejercicio minimalista y virtuoso en historias marco, registros e intermedialidad. Coetzee utiliza las historias marco de manera inversa a como se acostumbra tradicionalmente. No empieza por el exterior sino por la historia interior para revelarnos de manera sorpresiva nuevos contextos donde se inscribe la narración que parecía independiente y que la cambian radicalmente. La sucesión de marcos crea un efecto de lento *zoom out* que en última instancia se disuelve y deja sólo un aliento sin voz. Para ello Coetzee estructura la novela en cuatro partes: la narración que hace Susan sobre su vida en la isla, las cartas que manda mientras espera que Foe escriba la historia, el encuentro entre Susan y Foe donde se da una disputa entre las maneras de narrar la experiencia en la isla, y por último dos intentos fallidos de un oscuro narrador por acercarse a la versión de Viernes. Cada una de estas partes está escrita en un registro diferente, muy próximo a los propios de la literatura inglesa del siglo XVIII: el relato de viajes, la novela epistolar y la novela autobiográfica. Sólo la última parte rompe con este estilo y se descompone de manera desconcertante en dos fragmentos. El primero podría ser en su estilo concreto y oscuro un ejercicio modernista. El segundo, en un claro ejemplo de elaboración posmoderna, se abre camino a través de la fabulación, como si alcanzado cierto punto "la inconquistable incertidumbre epistemológica se convierte en pluralidad o inestabilidad ontológica".[6] Las diferentes partes están unidas por la creciente consciencia de Susan que para contar la historia de la isla necesita conocer la versión de Viernes. De tal forma que, a partir del segundo capítulo, Susan

[6] Brian McHale, *op. cit.*, p. 11.





se esfuerza por comunicarse con Viernes a través de diversos medios de comunicación: la palabra hablada, la pintura, la música, la danza y la palabra escrita, en un intento por darle forma a lo inexpresable.

Una manera de entender provisionalmente la articulación entre las partes es a través de la lógica del montaje. En sus estudios, Sergei Eisenstein sostiene que esta técnica es común a todas las artes pero ninguna la hace tan evidente como el cine.[7] Su fuerza revolucionaria reside en el principio de discontinuidad y, sobre todo, en el principio dialéctico. Gracias al primero, nos dice el cineasta ruso, el espectador es consciente, como en ningún arte, de los vacíos y agujeros entre un encuadre y el siguiente, entre las partes que forman el todo. Coetzee explota este principio de discontinuidad en casi toda su obra, desde su primera novela *Dusklands,* donde la zanja entre las dos historias es un boquete de doscientos años al que nunca se hace referencia. Para complicar y embellecer la cuestión, "La historia de Jacobus" se constituye de tres partes: la experiencia de su viaje, la versión que ofrece al gobernador y la conferencia que imparte el nieto de la importancia de este viaje para la antropología. Estos fragmentos no sólo ofrecen discontinuidades en el tiempo sino en las voces que los narran. Sin embargo, lo más relevante en *Dusklands* y en *Foe* no es la discontinuidad, sino la manera en que opera el principio dialéctico al que hace referencia Eisenstein. En ellas el lector es quien establece las correspondencias entre las partes. El título de *Foe* sugiere esta dinámica. Foe significa rival, antagonista, aunque más adelante se convertirá en el nombre con el que Coetzee se refiere a Daniel Defoe, un nombre que el escritor usó antes de darle a su apellido un aire aristocrático. Aunque el título nunca se desembaraza

[7] Michael Levenson, *op. cit.*, pp. 239-242.





de su primer significado y abre la puerta para la trama principal: la competencia entre los personajes y las versiones.

Para comprender las implicaciones del montaje hay que detenerse en las operaciones que realiza Coetzee sobre la obra de su predecesor. Se trata de una cirugía mayor que transforma para siempre la imagen de Robinson Crusoe, paradójicamente sin tocar el cuerpo de la novela. Coetzee va al corazón de la cuestión al concatenar tres sucesos distantes en el inicio de su texto: Susan es arrojada por las olas a una isla desierta, se encuentra a Viernes y compara la isla con las islas desiertas de la literatura. Todo esto ocurre en un abrir y cerrar de ojos, sobre todo si se compara con el inicio de Defoe, quien narra el nacimiento de Robinson, la situación de su familia, sus aventuras por África y sólo después de doscientas páginas, Robinson naufraga y, muchas páginas transcurren antes del encuentro con Viernes.



Las tres acciones de Coetzee son grandes intervenciones sobre el texto de su antecesor. Al situar a Susan como protagonista, Coetzee relativiza el mundo ideológico de Defoe. El punto de vista femenino, inexistente en esta obra, se vuelve central. Esta acción de invertir centro y periferia, de invertir orden ideológico y situación de poder, se siente al comparar los dos encuentros con Viernes. Así es como lo narra Robinson en la versión de Defoe:

> I beckoned to him again to come to me, and gave him all the signs of encouragement that I could think of; and he came nearer and nearer, kneeling down every ten or twelve steps, in token of acknowledgment for saving his life. I smiled at him, and looked pleasantly, and beckoned to him to come still nearer; at length he came close to me; and then he kneeled down again, kissed the ground, and laid his head upon the ground, and taking me by the foot, set my foot upon his head; this, it seems, was in token of





> swearing to be my slave forever. I took him up and made much of him, and encouraged him all I could.[8]

Si la literatura es, entre otras cosas, la proyección del deseo, quizá no hay un párrafo en la literatura que proyecte tan claramente encubierto el deseo de subordinar, conquistar y humillar al otro. Como en los sueños, aquí también la imagen logra superar la censura de la conciencia a través de hacer responsable al otro de nuestros propios impulsos. Crusoe nos dice que Viernes es quien se arrodilla, quien se somete, quien jura obediencia eterna. En esta imagen inolvidable quedan retratadas las buenas intenciones de la empresa ilustrada de civilizar y, sobre todo, el impulso que oscura y no tan oscuramente las mueve. ¿Qué hace el escritor sudafricano con este material?



> 'A dark shadow fell upon me, not of a cloud but of a man with a dazzling halo about him. "Castaway," I said with my thick dry tongue. "I am a cast away. I am all alone". And I held out my sore hands'.[9]

[8] Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, the Project Gutenberg. "Volví a llamarlo e hice todas las señales que pude para alentarlo. Se fue acercando poco a poco, arrodillándose cada diez o doce pasos, en muestra de reconocimiento hacia mí por haberle salvado la vida. Le sonreí, lo miré amablemente y lo invité a seguir avanzando. Finalmente llegó hasta donde yo estaba, volvió a arrodillarse, besó la tierra, apoyó su cabeza sobre ella y, tomándome el pie, lo colocó sobre su cabeza. Al parecer, trataba de decirme que juraba ser mi esclavo para siempre. Lo levanté y lo reconforté como mejor pude". Versión bilingüe: http://mgarci.aas.duke.edu/cybertexts/defoe-daniel/robinson-crusoe/english.htm.

[9] J.M. Coetzee, *Foe*, Nueva York, Penguin Books, 1986, p. 5. "Una negra sombra se proyectó sobre mí, pero no la de una nube, sino la de un hombre cuya silueta se recortaba sobre un halo deslumbrador. —Náufraga —dije con mi lengua seca y pastosa—. Soy náufraga. Estoy completamente sola —y le enseñé mis manos llagadas". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, Barcelona, Random House Mondadori, 2004, p. 7.





Coetzee voltea de cabeza la escena de Crusoe e invierte los papeles. Ya no tenemos al protagonista de pie y a Viernes arrastrándose, ahora tenemos a Susan en el suelo y a Viernes de pie. Inversiones de papel pero, sobre todo, inversiones de poder. No sólo eso. Lo primero que hace Susan es reconocer su estado de vulnerabilidad: "soy náufraga, estoy completamente sola". Este gesto no podría permitírselo Robinson en presencia de Viernes. El personaje de Defoe hace justo lo contrario. Para él la vulnerabilidad siempre está en el otro. Viernes es el pobre, el indefenso, Viernes está casi muerto. Robinson, por supuesto, es el salvador. Pero ahí no acaba el encuentro. Susan describe brevemente a Viernes, no con los rasgos de un caribeño, sino con los de un africano y de inmediato le pide agua:

> 'He gave no reply, but regarded me as would a seal or a porpoise thrown up by the waves, that would shortly expire and might then be cut up for food. At his side he had a spear. I have come to the wrong island, I thought, and let my head sink: I have come to an island of cannibals'.[10]



Es evidente que las escenas son similares. Susan piensa como Crusoe que los otros en la isla son caníbales. Susan, nos deja claro Coetzee, es también una mujer de principios del siglo XVIII y comparte el horizonte cultural de Robinson. Sin embargo, incluso en esta conclusión hay diferencias. En vez de afirmar el canibalismo de Viernes y convertirlo en un hecho, Susan sólo hace una conjetura que nace de su desamparo, del miedo que proyecta al otro y, un párrafo después, ya ha desaparecido. Este proceso

[10] J. M. Coetzee, *Foe*, p. 6. "'En vez de contestarme, me miró como si yo fuera una foca o marsopa arrojada a la playa por las olas, que no tarda en expirar y pueden ser troceadas y comidas. Al costado llevaba una lanza. He ido a parar a la isla menos indicada, pensé y dejé caer la cabeza. He ido a parar a una isla de caníbales.'" J. M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 8.





mental tiene la marca característica de Coetzee. La conciencia de Susan, como las de otros de sus protagonistas, está formada por la relación entre el yo y el otro. La presencia del otro es una condición necesaria, dice Bajtín, para que haya conciencia. Sin ella no es posible que se forme lo que el teórico ruso llamó el triángulo arquitectónico de la realidad. Sus tres lados funcionan a partir de las incesantes preguntas: "qué soy yo para mí, qué soy yo para el otro, qué es el otro para mí".[11] El encuentro con Viernes está articulado de esa manera. Susan se reconoce a sí misma como una náufraga; después se imagina que ella para Viernes debe ser una especie de foca moribunda y, por último, piensa que Viernes es un caníbal.

Junto al encuentro con el otro y el nuevo punto de vista, Coetzee realiza una tercera operación que consiste en volver su texto literatura exponencial, al hacer referencia a Viernes y hablar de las islas de la literatura. Con ello nos invita a leer su texto como un palimpsesto, como dos escrituras espejo que conviven y se comentan: La versión de Coetzee y la versión de Defoe; la historia de Crusoe y la historia de Susan. Sus formas disímiles están hechas del mismo material, como el pato y el conejo en el famoso dibujo de Jastrow.

El tejido es el mismo pero la percepción de Susan cambia la configuración de la historia. Como en el dibujo, estamos ante dos posibles lecturas. De la misma manera que nuestra percepción se alterna entre la figura de un pato y un conejo, ante nosotros aparece el Robinson Crusoe bajo la configuración alternativamente de un libro de aventuras y de un libro de exclusión y dominación. Todo sucede sin cambiar

[11] Mijail Bajtín, *Yo también soy*: *Fragmentos sobre el otro*, ed. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000.



en verdad nada.[12] Esta literatura doble o exponencial surge de la incursión de Susan. Como en el cuento de la entrega del premio Nobel, Susan es una especie de informante que Coetzee manda para explorar la isla. El escritor sudafricano parece un lector escéptico que no cree en el relato de la isla, no cree en lo que dice el autor y decide mandar a una exploradora. Tal vez por eso, en la tercera página de la novela, la narradora interrumpe su narración para dirigirse al lector:

> 'For readers reared on traveler's tales, the words *desert isle* may conjure up a place of soft sands and shady trees where brooks run to quench the castaway's thirst and ripe fruit falls into his hands, where no more is asked of him than drowsed the days away till a ship calls to fetch him home. But the island on which I was cast away was quite another place'.[13]

No es casualidad que, por lo menos, en su exuberancia y benevolencia esta isla se parezca a la que nos describe Robinson: un lugar de bosques y ríos donde se dan uvas en abundancia, con cimas pobladas por cabras y playas a las que arriban tortugas. Los peligros parecen estar fuera, en las corrientes traicioneras y en los caníbales que amenazan la isla. Sin embargo, esta isla de la literatura, nos lo señala con malicia Susan, no tiene nada que ver con la mole rocosa a la que ella arriba, cubierta por arbustos grises que no dan fruto y rodeada de algas putrefactas. Al comparar las dos

[12] El dibujo de Jastrow es analizado por Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe, Nueva York, Macmillan, 1971, pp. 196-206.

[13] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 7. "'Al lector aficionado a los relatos de viaje, el término "isla desierta" le sugerirá, sin duda, un lugar de blandas arenas y frondosos árboles, donde los arroyos corren a apagar la sed del náufrago y donde las manos se llenan de fruta madura con solo extenderlas[…]Pero la isla a la que yo fui arrojada era un lugar bien distinto.'" J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 9.





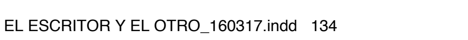
islas nos damos cuenta que Susan no sólo va a recorrer un nuevo camino sino que va a denunciar el camino que tomó Defoe como una ilusión. Pero lo va a hacer con las armas que Defoe forjó y siguiendo el género del cual fue pionero. Por eso Susan le dice a Crusoe:

> 'But seen from too remote a vantage, life begins to lose its particularity. All shipwrecks become the same shipwreck, all castaways the same castaway, sunburnt, lonely, clad in the skins of the beasts he has slain. The truth that makes your story yours alone, [...] resides in the thousand touches which today may seem of no importance'.[14]

Este párrafo es una apología de la novela realista frente a otro tipo de narraciones. Susan nos cuenta su versión y, de manera subyacente, parece que Coetzee le dice a Defoe: la verdadera historia de la isla tal vez es otra, utilizando tu criterio de verosimilitud comparemos cuál es más cierta. Tal vez por esta razón, apenas Susan ha dado unos pasos en la isla se le clava una espina de cabeza negra; algo tan diminuto, tan posible y, sin embargo, a lo que nunca se refirió su antecesor. Sin embargo, el gran golpe creativo de Coetzee es encarnar en Susan los dos arquetipos a los cuales hace referencia Walter Benjamin en su texto "El narrador".[15] Por un lado, el narrador quien viene de lejos y trae noticias remotas. Por otro, el narrador que se queda en casa y conoce

[14] J.M. Coetzee, *Foe*, *p*. 18. "Toda vida vista desde una distancia muy remota acaba perdiendo sus rasgos distintivos, todos los naufragios son al final el mismo naufragio, todos los náufragos el mismo náufrago, abrasado por el sol, solo, vestido con las pieles de la bestias que ha cazado. La verdad que hace que su historia sea suya y solo suya [...] estriba en mil pequeños detalles que hoy, tal vez, puedan parecer carentes de importancia" J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p.19.

[15] Walter Benjamin, "The Storyteller", *The Novel*: *An Anthology of Criticism and Theory* 1900-2000, ed. Dorothy J. Hale, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006, pp. 361-378.





las tradiciones y cuentos locales. En Susan encontramos reunidos estos dos extremos. Ella es la viajera que trae noticias de la distante isla. Pero esta isla es un territorio que pertenece a la literatura, es una isla que forma parte de los mitos que se han contado en nuestra casa, los que se han narrado en Occidente desde el amanecer de la modernidad. Así, con Susan somos arrojados a este lugar distante que paradójicamente siempre ha estado bajo nuestros pies. Ella es la intrusa que cuenta las historias de casa. Bajo su mirada no sólo la historia que reconocemos se vuelve extraña sino que los protagonistas son los mismos y otros.

Así ocurre con el propio Robinson que en la novela de Coetzee se llama sólo Crusoe. Los cambios que opera Coetzee en este personaje pueden entenderse como si con ello rescatara los elementos que permanecen vivos en la obra de su antecesor después de casi tres siglos. Entre las piedras y los fósiles Coetzee va a encontrar algo pequeño que aún palpita. Se trata de las páginas, según el mismo autor comenta en el prólogo a las *Aventuras de Robinson*, que siguen de inmediato al naufragio, cuando Robinson se pone a describir con todo detalle las diferentes actividades humanas, las más familiares labores descritas en toda su asombrosa complejidad. Pero es posible decir que la versión de Coetzee surge de un momento mucho más breve. Este autor reestructura a Crusoe a partir de un pequeño fragmento en el que sentimos el desamparo del protagonista:

> I walked about on the shore, lifting up my hands, and my whole being, as I may say, wrapped up in the contemplation of my deliverance, making a thousand gestures and motions which I cannot describe, reflecting upon all my comrades that were drowned, and that there should not be one soul saved but by myself; for, as for them, I never saw





> them afterwards, or any sign of them except three of their hats, one cap, and two shoes that were not fellows.[16]

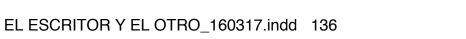
En este párrafo se concentra la historia que contará Susan de los habitantes de la isla. Por eso quince años después de escribir *Foe*, Coetzee, en el primer capítulo de la novela *Elizabeth Costello*, citará este fragmento como ejemplo del realismo moderado, el cual suministra detalles y deja que los significados emerjan por sí solos:

> Two shoes not fellows: by not being fellows, the shoes have ceased to be footwear and become proofs of death, torn by the foaming seas of the drowning men and tossed ashore. No large words, no despair, just hats and caps and shoes.[17]

Estas líneas dictarán el patrón bajo el cual reestructurará las piedras que dejó su antecesor. A partir de este tono, de esta cercanía, reconstruye la historia, los personajes, el entorno y los temas de la novela. El cambio más notable en este sentido tiene que ver con la transformación que sufre el protagonista de Defoe. Susan encuentra que el apetito de aventura de Crusoe se ha erosionado por los años de aislamiento; su laboriosidad y su ingenio han sido reducidos hasta la inexistencia. Coetzee parece decirle a Defoe: ¿Sabes lo que real-

[16] Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, The Project Gutenberg. "Caminé por la playa con las manos en alto y totalmente absorto en la contemplación de mi salvación, haciendo gestos y movimientos que no puedo describir, pensando en mis compañeros que se habían ahogado; no se salvó ni un alma, salvo yo, pues nunca más volví a verlos, ni hallé rastro de ellos, a excepción de tres de sus sombreros, una gorra y dos zapatos de distinto par". Versión bilingüe en http://mgarci.aas.duke.edu/cybertexts/defoe-daniel/robinson-crusoe/english.htm

[17] J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, Nueva York, Penguin Books, 2003, p. 4. "Dos zapatos desparejados. Al estar desparejados, los zapatos dejaban de ser calzado y se convertían en pruebas de muerte, arrancados de los pies de los ahogados por los mares espumeantes y arrojados a la orilla. Nada de grandes palabras, nada de desesperaciones, simplemente sombreros, gorras y zapatos. J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. Javier Calvo, p. 10.





mente ocurriría si un hombre estuviera solo tantos años? ¿Sabes los efectos psicológicos que tendría sobre su personalidad? Por eso el Crusoe de Coetzee oscila entre la animalidad y la sabiduría, entre el embrutecimiento propio de la soledad y las mieles de la trascendencia, el hombre fuera de la polis al que se refirió Aristóteles como un dios o una bestia. Para Derek Attridge, Crusoe es, al igual que otros personajes de Coetzee, una especie de Rey Lear: un hombre desterrado, animalizado, que pone en el centro cuestiones sobre la civilización.[18]

Pero si bien ambos personajes son náufragos, el Crusoe de Coetzee es lo contrario del protagonista de Defoe. Para él las herramientas son una maldición y nunca las rescata del barco: "Which is easier: to learn to see in the dark, or to kill a whale and seethe down for the sake of a candle?"[19] Tampoco lleva un diario y piensa que el lenguaje es una peste como el sarampión. Su idea de civilización no se basa en el sueño de construir un emporio, sino en una filosofía de la subsistencia que modera los deseos de expansión y posesión.



Una vez que ha caracterizado así a su personaje, Coetzee no se olvida del original, por eso vuelve a realizar la distinción entre ilusión y realidad. Con esta operación no sólo extirpa los viejos miembros, sino que los ubica en un nuevo espacio, lo cual logra a través de esos dos planos que cualquier operación realista conlleva: lo aparente y lo real, lo que ocurrió y cómo lo imaginamos. De pronto las historias que en el *Robinson* de Defoe aparecen en una construcción de causa y efecto aquí son vistas como historias inconsistentes. Con ello, Coetzee le da un nuevo cauce a lo que a los ojos de un lector contemporáneo parecen dema-

[18] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 70.

[19] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 27. "¿Qué es más fácil?", le pregunta a Susan, "¿acostumbrarse a la noche o matar una ballena y hervirla hasta tener el material para una vela?" J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 28.





siadas historias para una sola vida. Las aventuras por los mares, las incursiones de los caníbales, las más variadas actividades e industrias que Robinson realizó en la isla de Defoe son, en esta obra, sólo fantasías.

> 'I would gladly recount to you the history of the singular Crusoe, as I heard it from his own lips. But the stories he told me were so various, and so hard to reconcile one with another, that I was more and more to conclude age and isolation had taken their toll on his memory, and he no longer knew what was truth, what fancy.'[20]

Coetzee sigue la estrategia de Cervantes al poner en duda la cordura de Foe y, con ello, multiplica los planos posibles de la novela. El texto se desenvuelve de acuerdo a la dinámica entre crítica y creación. Como en *El Quijote*, el juicio sobre la obra literaria de su antecesor, se combina con su reanimación. Esta doble operación la repite varias veces a lo largo de la novela. La propia Susan se verá confrontada, más delante de manera desconcertante para ella y para el lector, por una niña que dice ser su hija, una niña que pretende convertir su historia en la de otra heroína de Defoe, Roxana, pero el personaje de Coetzee se resiste. En la isla desierta esta operación le permite al escritor sudafricano moldear la personalidad de Crusoe de manera diferente, mostrando los efectos del aislamiento y le sirve, también, para abordar ese gran tema del otro, cuestionando la versión de Robinson sobre Viernes.





[20] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 11-12. "Ahora me gustaría relatarle la historia de este singular Crusoe tal y como la escuché de sus propios labios. Pero las versiones que me contó eran tan dispares y tan difíciles de conciliar entre sí que, poco a poco, fui llegando a la conclusión de que tanto el paso de los años como el aislamiento habrían cobrado su tributo a la memoria, y que ya no sabía a ciencia cierta dónde acababa la verdad y dónde empezaba la fantasía". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 13.





> 'Yet at other times, as for instance when he was in the grip of the fever (and should we not believe that in fever as in drunkenness the truth speaks willy-nilly?) he would tell stories of the cannibals, of how Friday was a cannibal whom he had saved from being roasted and devoured by fellow-cannibals.'[21]

Para Susan la idea de que Viernes es un caníbal, de que todos los habitantes del Nuevo Mundo son salvajes, sólo puede ser producto de la fiebre. Ésta es la forma en que Coetzee denuncia el eurocentrismo propio de Robinson, hijo de lo peor de su época. Pero, ¿por qué nos dice que en la fiebre surge la verdad contra la voluntad? ¿Nos está diciendo que en el fondo Viernes es un caníbal? ¿O tal vez se está refiriendo a la verdad del sentimiento de Crusoe, al miedo que le daban esos hombres que nunca había visto, a la economía sentimental de definirlos de inmediato como enemigos?

En busca del narrador

Tan pronto comienza el segundo capítulo de *Foe* nos damos cuenta de que la narración que acabamos de leer es el manuscrito que Susan escribió para que el famoso autor lo convirtiera en un libro. Sólo entonces las comillas que acompañan cada párrafo de la primera parte cobran sentido. Con ello, Coetzee le da un giro bajtiniano a lo que acabamos de leer, borrando la frontera entre texto y con-

[21] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 12. "Pero en otras ocasiones, como cuando era presa de la fiebre, por ejemplo, (¿no habrá que creer que la verdad se expresa en la fiebre y en la embriaguez aun en contra de la voluntad?), contaba historias de los caníbales, y que Viernes era un caníbal al que él salvó de ser asado y devorado por sus propios congéneres". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 14.



texto. Ésta no es sólo otra historia de la isla de Robinson sino una historia narrada por Susan para que la lea el famoso autor. Así, las cartas que forman esta segunda parte dejan en claro la relación de poder entre Susan y Foe; hacen notorio que toda narración, como todo lenguaje, se da en el contexto de una situación cargada social e ideológicamente; cada pronunciamiento surge de un lugar histórico particular y de una persona a otra y, por lo tanto, está necesariamente atrapado en las complejidades y desigualdades de la vida social. Esta puesta en contexto tiene la particularidad de introducir al autor Foe como parte de la historia que estamos leyendo. Con ello Coetzee voltea de adentro hacia afuera las técnicas de Defoe.

En su prólogo a la nueva edición de *Robinson Crusoe*, el escritor sudafricano destaca la manera en que las narraciones de Defoe imitan la textura de la realidad, la manera en que aparecen como confesiones de gente real que han sido únicamente transcritas por el autor. *Robinson*, *Roxana*, *Moll Flanders* y casi todas sus novelas comienzan con la fórmula de "la verdadera historia de…", lo cual no es suficiente para lograr esa difícil textura de verosimilitud, nos dice Coetzee, como tampoco la primera persona que le confiere cierto aire de confesión a la narración. Es a través de las descripciones de los objetos y de las acciones como Defoe nos da una viveza inusitada, nos trasmite esa sensación de los hechos, de lo que realmente sucede.

Coetzee nos recuerda: "*El Diario del Año de la Peste* está lo más cerca que uno se puede encontrar de la falsificación de un documento histórico antes de comenzar a jugar con tinta y papel viejo".[22] Estas técnicas de Defoe logran hacer desaparecer al autor y esconder la factura literaria. En su lugar quedan los hechos. Coetzee hace exactamente lo contrario. En su novela vamos detrás del escenario

[22] J.M. Coetzee, *Stranger Shores*, Essays 1986-1999, "Daniel Defoe, Robinson Crusoe", Londres, Vintage Books, 2002, p. 22.



para encontrar al autor, vamos detrás del texto hacia la lucha que se da en su composición. Al borrar la frontera entre libro y contexto Coetzee trata la ficción de Defoe como realidad y la realidad del célebre autor como ficción. La idea de que la vida humana está hecha de la misma textura que los sueños es la que convierte a Defoe en uno más de sus personajes. Así la novela de Coetzee trata tanto de la vida que llevaban Crusoe y Viernes en la isla desierta como de la vida que llevaba el escritor Foe en Inglaterra.

Gracias a este giro, *Foe* se puede entender como el viaje hacia el encuentro del escritor, pero se trata de un viaje doble. Por un lado, una búsqueda del autor Foe, un recorrido físico que va del alojamiento provisional de Susan en una pensión, a la casa abandonada de Foe en Newigton, al puerto de Bristol, y que concluye cuando lo encuentra por fin en Londres. Asimismo es un viaje interior hacia la escritora que hay en Susan, un viaje de la imaginación en el que el aprendiz se va acercando al célebre escritor.

Carta tras carta descubrimos que conforme aumenta la responsabilidad de Susan respecto a la historia sus reflexiones sobre el arte de escribir se vuelven más penetrantes. Estas cartas, que conforman el segundo capítulo de la novela, se pueden separar en etapas. Las primeras cuatro corresponden al periodo en que Susan espera ilusionada en la pensión a que Foe termine el libro de la isla. En ellas podemos notar una cierta curiosidad de Susan hacia la forma narrativa. Aunque las reflexiones son ingenuas, ya apuntan hacia una poética que descubriremos más adelante. Susan conjetura sobre ese poder de visión que necesita Foe para ver olas donde hay campos sembrados. Susan quiere ayudarle concentrándose y enviándole una visión sustancial de la isla. Con esta idea de una visión sustancial vemos el despertar de algo diferente, otro tipo de interés en la historia que entendemos mejor cuando Susan confiesa que le hubiera gustado capturar en su narración el placer de sus pies descalzos sobre la arena o la variedad de pájaros que habitaban la isla. Lo



sustancial así tiene que ver con las sensaciones, sentimientos y pensamientos que son propiedad inalienable de cada persona, que están contenidos en un cuerpo. De ahí que Susan nos diga que le hubiera gustado concentrarse más en su historia, porque al final la vida de Crusoe y de Viernes sólo puede ser contada por ellos mismos.

Ésta es la última carta que Susan supone una correspondencia (después se dará cuenta que Foe no ha abierto ninguna de ellas), la siguiente le es devuelta. Entonces Susan va a la casa de Foe en Newigton y se encuentra con que está ocupada por alguaciles. Aquí comienza una nueva etapa que corresponde a las largas cartas del 29 de mayo y 1 de junio. Los alguaciles se han ido y Susan se ha mudado a la casa abandonada de Foe. Si antes se había acercado al lugar de trabajo del escritor a través de la imaginación, en este segundo momento la vemos ocupando el espacio que ha dejado vacante. En este punto Coetzee logra algo notable. Las circunstancias que llevaron a convertirse a Defoe en escritor son muy semejantes a las que orillan a Susan a tomar este oficio: la idea de que la comida se acabe, de que mañana regresen los alguaciles, de que tenga que abandonar la casa en pleno invierno sin nada que cobije sus vidas. Las cartas de este periodo están llenas de reflexiones. Pronto nos damos cuenta que Viernes no sólo es un misterio sino un obstáculo en la narración. Susan se convence que una verdadera historia de la isla debería incluir su punto de vista. El recorrido creativo choca una y otra vez con el dilema ético. Susan piensa que escribir un libro sobre la isla sin despejar el misterio de la lengua de Viernes sería como entregar un libro con páginas en blanco en su centro. De esta manera el silencio de Viernes se convierte en el eje principal de la poética de Susan.



Este dilema se evidencia una vez que Susan y Foe se enfrentan en el tercer capítulo. Foe intenta seducir a Susan para excluirla del mundo de la isla y llevarla a otro libro, a otra historia, que hace pensar en *Roxana*. Con ello Coetzee



hace explícito que a principios del siglo XVIII sólo había algunos papeles que las mujeres podían interpretar, fundar una colonia no estaba entre ellos. Con esta trama se inicia el desangrado ontológico que multiplica y pone en contacto diferentes niveles de realidad, el cual culminará en la última narración de la novela. Pero es justamente la resistencia de Susan, la lucha por el control de la historia, el no permitir que esa fantasmagoría la engañe, lo que da origen a la novela de Coetzee. Uno supone que la historia que nos quiere contar Foe es la historia canónica que conocemos, una donde las mujeres no tienen lugar. Pero Susan no va a dejar su testimonio en sus manos, no se va a retirar como acostumbraban hacer todos esos ladrones, cortesanas y condenados a muerte, sobre cuyas historias Defoe construía sus novelas. Por eso Susan aclara que hay una diferencia entre su silencio y el de Viernes:

> You err most tellingly in failing to distinguish between my silences and the silences of a being such as Friday. Friday has no command of words and therefore no deference against being re-shaped day by day in conformity with the desires of others. I said he is a cannibal and he becomes a cannibal; I say he is a laundryman and he becomes a laundryman. What is the truth of Friday? You will respond: he is neither a cannibal nor a laundryman, these are mere names, they do not touch his essence, he is a substantial body, he is himself, Friday is Friday. But that is not so. No matter what he is to himself (is he anything to himself?—how can he tell us?), what he is to the world is what I make of him.[23]

[23] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 121-122. "Se equivoca usted de modo flagrante al no querer distinguir entre mis silencios y los silencios de alguien como Viernes. Viernes carece del dominio de las palabras y por tanto de defensa ante los deseos de otros de darle una nueva forma cada día. Si yo digo que Viernes es un caníbal, pues es un caníbal; si se me antoja decir que es un lavandero, es lavandero. ¿Qué es Viernes en realidad? Usted me responderá: no es un caníbal ni





En este punto sentimos a Coetzee detrás de Susan. Si algo muestra la historia y la experiencia del colonialismo son las implicaciones que tiene el interpretar los deseos de otros. Susan le está recordando al autor que hay una dimensión política en cualquier narrativa: ¿Quién habla? ¿A quién intenta interpretar? ¿Qué hace con el silencio del otro? A través de Susan, el autor sudafricano está llamando la atención sobre la facilidad con que el discurso, en cualquiera de sus formas, se lanza sobre los silencios, se apropia de esas zonas que considera neutras; terrenos baldíos en el ámbito institucional, interpersonal y en la relación entre seres de distintas especies que el discurso expropia, despoja, ocupa. Por un momento este tercer capítulo parece el final del viaje y el esquema de la novela como la difícil y paulatina compenetración de Susan y Foe, de sus distintas versiones de la isla. Y el momento culminante, la escena de sexo entre ambos personajes, coincide con el acuerdo más profundo entre ambos. El propio Foe moldea con sus palabras la poética que ha estado intuyendo Susan y que, probablemente, es la que sostiene muchas de las novelas de Coetzee. La idea de que en cada historia hay un silencio, algún panorama oculto, alguna palabra no dicha, y hasta que no hemos hablado de lo no dicho no hemos llegado al corazón de la historia:

> In every story there is a silence, some sight concealed, some word unspoken, I believe. Till we have spoken the unspoken we have not come to the heart of the story. […] To us he (Friday) leaves the task of descending into the eye. Otherwise, like him, we sail across the surface and come

lavandero, esos son nombres meramente y no afectan a su esencia y él es un ser con una entidad propia, él es él mismo, Viernes es Viernes. Pero no es así. No importa lo que él crea ser (¿acaso es algo para sí mismo? ¿y cómo va decírnoslo?), para el mundo es lo que yo hago que sea". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 117.



> shore none the wiser, and resume our old lives, and sleep without dreaming, like babes.[24]

Lo que aquí expresa Susan es una característica de las novelas de Coetzee, la poética que yace en el trasfondo. Las historias son viajes hacia los límites del lenguaje, hacia el misterio de lo inarticulable y, al mismo tiempo, son viajes éticos hacia el otro. Si bien las buenas intenciones tienden trampas terribles en la relación con los otros, eso no quiere decir que estemos condenados a vivir en una isla desierta, en el silencio, sin preocuparnos por la vida y las historias que nos rodean. Esa constituye la lucha de Susan desde que llega a la isla, la convicción de que la vida en común puede mejorarse a través de la palabra, de la responsabilidad y de la imaginación.

Al final del tercer capítulo Susan y Foe se preguntan quién podría bucear hacia al misterio de Viernes, quien podrá intentar escuchar su voz. Es aquí donde se unen los dos caminos: el de Foe y el de Susan, la capacidad creativa y la responsabilidad ética. Aquí, junto al origen de la novela *Foe*, está el origen de la profundidad de la literatura de Coetzee. Esta resolución da pie a la cuarta y última parte: el intento renovado de acercarse a la voz de Viernes. Se trata de un epílogo oscuro formado por dos nuevas tentativas. Pero ahora Susan no es ni el personaje ni el punto de vista. Ahora el personaje que hace el recorrido, primero, por la casa de Foe y, después, por el barco hundido en las profundidades, es un enigma. Podría ser Coetzee porque los dos recorridos van hacia al centro de la concepción de

[24] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 141. "En toda historia siempre hay, en mi opinión, algún silencio, alguna mirada oculta, una palabra que se calla. Hasta que no hayamos dado expresión a lo inefable no habremos llegado al corazón de la historia. [...] Y es a nosotros a quienes deja la tarea de descender al interior de ese ojo. Si no lo hiciéramos seríamos como él nos limitaríamos a surcar la superficie, arribaríamos a la costa sin habernos enterado de nada, reanudaríamos nuestras vidas de antaño, y dormiríamos sin sueños, como hacen los niños pequeños". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, pp. 136-137.





la novela, a los estímulos que suponemos le hicieron escribirla. Sin embargo, la ambigüedad permanece e incluso confunde al traductor de *Foe* al español, quien le da una identidad femenina, "si me quedo quieta",[25] mientras en inglés la versión se mantiene cuidadosamente neutral: "If I am still".[26]

Esta pregunta por la identidad del narrador se llena de significado al comparar ambas tentativas. En las dos escenas encontramos a todos inertes, menos a Viernes. En las dos hace énfasis en las marcas de su cuerpo que ha dejado la esclavitud. Por ello Dominic Head sugiere que el Viernes mutilado es, entre otras cosas, una figura de la opresión colonial, y sus cicatrices son signos de la historia de opresión no olvidada y que espera ser contada. En este mismo sentido, el barco de esclavos hundido refuerza la idea de que la novela puede ser leída como una alegoría de Sudáfrica: el blanco y su esclavo negro que habitan una isla, el silencio de Viernes evocando la represión de la mayoría negra, y el deseo de Susan de ayudar a contar su historia muestra los dilemas que enfrentaron los liberales blancos que querían ayudar a contar la historia, pero sabían que esto implicaba una nueva forma de dominación, un nuevo imperialismo cultural.[27] En consecuencia la identidad del narrador es indeterminada; pues, ¿quién podría contar esta historia?

Derek Attridge sugiere que el recurso del narrador enigmático le permite a Coetzee ir más allá de la paradoja: no dejar la historia en silencio y tampoco apropiársela.[28] Tal vez por esa razón no hay nada concluyente al final de la novela. Por el contrario, el autor renuncia a decir la última palabra. Esta resistencia es planteada de manera explí-

[25] J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes p. 152.

[26] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 156.

[27] Dominic Head, *op. cit.*, loc. 1047-1052.

[28] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 83.

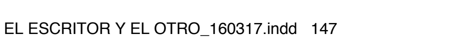


cita hacia dentro de la obra, cuando Foe intenta convencer a Susan de que deje la historia en sus manos a través de dos parábolas sobre mujeres condenadas a muerte. La primera es la más relevante porque es la que suscita la respuesta más contundente de Susan. La convicta, a punto de ser conducida al patíbulo, llama al capellán para hacer su última confesión, pero siempre halla la manera de dudar de la sinceridad de sus palabras y reanudar el relato de sus pecados. La lección para Foe es que hay un momento en la vida en que tenemos que rendir cuentas de nosotros mismos y después podemos guardar silencio para siempre. Para Susan la enseñanza es otra:

> To me the moral is that he has the last word who disposes over the greatest force. I mean the executioner and his assistants, both great and small. If I were the Irishwoman, I would rest most uneasy in my grave knowing to what interpreter the story of my last hours has been consigned.[29]

La resistencia de Susan es la resistencia que plantea toda la novela. Así Coetzee se acerca a la concepción de Bajtín y se aleja de la concepción dialéctica de Eisenstein. Si bien hay competencia entre las voces, e incluso entre las cuatro partes, Coetzee se resiste a cualquier tipo de síntesis. En vez de llevarnos a una conclusión, cada parte nos regresa al principio. El final de la novela se diluye formalmente ante nuestros ojos. Se convierte en una especie de fotograma que va despojándose de las convenciones de tiempo y espacio hasta quedarse con el murmullo silencioso de Viernes. En suma vuelve más potente el significado del título. Detrás del nombre del autor y de la voz única aparece la

[29] J.M. Coetzee, *Foe*, p. 124. "Para mí la moraleja es que el más fuerte tiene siempre la última palabra. Me refiero al verdugo y a sus ayudantes, tan grandes y tan pequeños a un tiempo. Si yo fuera la mujer irlandesa y supiera a qué intérprete he confiado el relato de mis últimas horas me estaría revolcando en mi tumba". J.M. Coetzee, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, p. 120.





pugna de voces, como si Coetzee trajera a la superficie las varias versiones detrás de la versión de la isla desierta. En vez de ocultar al autor, Coetzee lo incluye en la novela, y, en vez de ocultar la batalla entre los significados, la hace explícita. Pero las diferentes versiones no son suficientes para que la novela, según Bajtín, alcance su potencia polifónica. Además de voces, es necesario que no se renuncie a la responsabilidad. De nada sirve darle vida a las distintas voces si entre ellas no se involucran. El diálogo sólo es genuino cuando el discurso del yo y el otro se penetran mutuamente. Eso es lo que vemos en Susan. El silencio de Viernes es ya parte de su propia versión. Su desarrollo moral le permite la afirmación ética y existencial de la irreductibilidad de Viernes. Por lo tanto se resiste a explicarlo. Pues, como lo sabía Bajtín, una de las diferencias fundamentales entre ser tratado como objeto o como sujeto radica en el reconocimiento de que hay algo que sólo el sujeto puede revelar. Esta resistencia y responsabilidad logran darle un giro galileano a la obra de Defoe, mostrando que Defoe/Crusoe no es el centro ni la voz principal, sólo es la voz del poder que en algún momento se impuso sobre lo que en realidad son varios centros y varias voces en contienda. Este giro supone un golpe mortal a la novela de Defoe que, paradójicamente, la revive. Expone el mito literario occidental en su quiebra y agotamiento en virtud de los silencios de género y étnicos que refuerza,[30] al mismo tiempo que extrae a Defoe de su tumba, de las fronteras del libro, para quitarle el halo de palabra final y enriquecer su novela al incluirla en nuevos contextos, nuevas disputas, nuevas respuestas.

[30] Dominic Head, *op. cit.*, loc. 1034-1038.





Cada una de las novelas de Coetzee en la década de los ochenta se desencadena a partir del encuentro con el otro, alguien que pertenece a otra cultura, a otro nivel socioeconómico, incluso que es del sexo opuesto. Estos rasgos los encontramos en *Waiting for the Barbarians*, en *Foe* y toman su más acabada expresión en *Age of Iron* (1990), obra que cierra el ciclo de las novelas del *Apartheid* y culmina una década en que Coetzee entrelaza la madurez creativa y la asfixia política, el compromiso ético y la libertad artística.

Escrita durante el Estado de Emergencia (1986-1989), *Age of Iron* es una de las novelas de mayor intensidad y una de las menos intertextuales, donde la referencia a Sudáfrica es más directa. En ella se percibe que la relación con el otro no es nombre hueco, un concepto amplio que permite integrar cualquier experiencia. Por el contrario, en los encuentros que narra se siente esa compleja dinámica, el laberinto de espejos al que hace referencia Bajtín. A este diálogo interminable, Coetzee logra darle una poderosa transparencia y una lograda sencillez poética en esta novela, obra que puede pensarse como el reverso de *Waiting for the Barbarians*, la puerta de la salida a la literatura consolidada en 1980.

En ambas ficciones es claro que los protagonistas intentan con su lenguaje humanista liberal hacerle frente, en tanto blancos, a su complicidad y a las injusticias del régimen del *Apartheid*; en ambas se sienten cómo las dos venas que nutrieron las novelas de toda esta década, la relación con la escritura y la relación con el otro, se vuelven más fuertes, más certeras, culminando en una forma que está muy cerca de la confesión. La intuición de la señora Curren reconoce que entender al otro implica, también, rendir cuentas de uno mismo, con los grandes,





quizá insalvables obstáculos que esto supone. Su cáncer de pecho y la relación con el vagabundo no sólo se prestan a lecturas alegóricas, sino que afinan y llevan más allá la relación entre la escritura y el otro, que comienza en *Foe*. El encuentro entre ellos está muy cerca de la conceptualización que hace Levinas e ilumina relaciones semejantes en novelas anteriores y posteriores.[31]

El Magistrado, Susan y la Sra. Curren viven la responsabilidad hacia el otro como un acontecimiento previo a la conciencia, bajo los síntomas del trauma, la obsesión, la noche sin sueño del insomnio. La existencia del otro destituido —vecino, viuda o huérfano— cuestiona su propio ser, los abruma y los desarma con su vulnerabilidad. Sin embargo, el complejo emocional que el Magistrado explora en su relación con la Bárbara, donde se entremezclan la responsabilidad, el deseo y la culpa, toma un nuevo camino en *Foe* y en esta última novela. Aquí, junto a la responsabilidad y la culpa está la relación de maternidad hacia el otro.

Susan y la señora Curren viven su encuentro con Viernes y Vercueil como una maternidad dolorosa, el acto de engendrar al otro en el interior, de soportar al destituido, sobre el cual también llama la atención el filósofo judío. Sin embargo, como lo ha señalado Rachel Ann Walsh, las exploraciones de Coetzee parecen corregir al propio Levinas. La relación con el otro no se da en el vacío, más allá de cualquier marco epistemológico. Por el contrario, en las novelas el yo aparece circunscrito geopolíticamente, las complicidades históricas sombrean sus abstracciones humanistas, las normas disciplinarias que los forman, sin su conocimiento, surgen a la superficie. En ese sentido, el intento de los personajes de dar cuenta de sí mismos y de

[31] Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity*: *An Essay on Exteriority*. Trad. Alphonso Lingis, Pittsburgh, Duquesne, 1969.



su formación, a la hora de responder al otro, se vuelve una tarea interminable.[32]

Basta seguir las primeras tres páginas de *Age of Iron* para comprobar que estamos frente a un caso insólito de la literatura: mitad poeta, mitad filósofo, narrador agilísimo. De la misma manera que en *Foe*, en un mínimo espacio presenciamos tres sucesos que darán lugar al resto de la trama: la señora Curren recibe la noticia de que su cáncer es incurable, un vagabundo se instala en su cochera y ella comienza a escribir una carta a su hija que vive en Estados Unidos. Estas páginas se desenvuelven a partir de tres cualidades en apariencia contrarias: inmediatez, velocidad y profundidad de visión.

> Yesterday, at the end of this alley, I came upon a house of carton boxes and plastic sheeting and a man curled up inside, a man I recognized from the streets: tall, thin, with a weathered skin and long, carious fangs, wearing a baggy gray suit and a hat with a sagging brim. He had the hat on now, sleeping with the brim folded under his ear. A derelict, one of the derelicts who hang around the parking lots in Mill Street, cagding money from shoppers, drinking under the overpass, eating out of refuse cans. One of the homeless for whom August, month of rains, is the worst month. Asleep in his box, his legs stretched out like a marionette's, his jaw agape. An unsavory smell about him: urine, sweet wine, moldy clothing and something else too. Unclean.[33]



[32] Ann Rachel Walsh, "Not Grace, then, but at Least the Body: Accounting for the Self in Coetzee's *Age of Iron*", *Twentieth-Century Literature* 56, 2, verano 2010, pp. 168-195.

[33] J. M. Coetzee, *Age of Iron*, Nueva York, Random House, 1990, pp. 3-4. "Ayer, al final del callejón, me encontré una casa hecha de cartón y plásticos con un hombre encogido dentro, un hombre al que ya había visto por la calle: alto, delgado, con la piel curtida por la intemperie y unos colmillos largos y cariados,



La distancia temporal con que comienza el párrafo se suprime de inmediato a través de la contundente descripción de la casa, la ropa y el físico del vagabundo; a través del movimiento sin pausa que nos dan los "and" que culmina en los largos colmillos cariados. La cercanía se vuelve evidente en la primera frase del siguiente enunciado, donde el "yesterday" del inicio se ha convertido en un "now". Pero esta segunda oración es sólo un pequeño respiro antes de iniciar el movimiento de ascenso. La repetición de la palabra "derelict" sirve como un trampolín, en el cual rebotamos dos veces, para elevarnos, de tal manera que la tercera oración logra una caracterización sociológica, donde vemos al individuo dentro de los hábitos del grupo social al que pertenece. Pero "derelict" también tiene otra función. Como un salero, sirve para caracterizar a la narradora y, sobre todo, para salpimentar las palabras sencillas, para sazonar el párrafo con palabras cultas: "derelict", "agape" y "unsavory". Sin embargo, la verdadera genialidad no está ahí, sino dos párrafos más adelante, cuando el doctor le ha dado la noticia de su enfermedad a la señora Curren y ella llega a su casa:

> The trembling began only when I got out of the car. By the time I had closed the garage door I was shaking all over: to still it I had to clench my teeth, grip my handbag. It has then that I saw the boxes, saw him.[34]

vestido con traje gris holgado y un sombrero de ala caída. Llevaba el sombrero puesto y estaba durmiendo con el ala doblada por debajo de la oreja. Un marginado, uno de los marginados que rondan por la calle Mill, y piden dinero a la gente que va de compras, beben bajo los pasos elevados y comen de los cubos de basura. Una de las personas sin hogar para las que agosto, el mes de las lluvias, es el peor mes. Dormido en su caja, con las piernas extendidas como una marioneta, boquiabierto. Lo rodeaba un olor desagradable: orina, vino dulce, ropa húmeda y algo más. Algo sucio". J.M. Coetzee, *La edad de hierro*, trad. Javier Calvo, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2004, p. 9.

[34] J.M. Coetzee, *Age of Iron*, p. 4. "Solamente comencé a temblar cuando salí del coche. Después de cerrar la puerta del garaje me tiritaba todo el cuerpo: para

La respuesta racional de la señora, al anuncio de su enfermedad —que se narra un párrafo antes— se convierte aquí en una respuesta inconsciente, que se expresa a través del descontrol del cuerpo. Estas líneas son extraordinarias. Pero la verdadera acrobacia está en las sencillas palabras que cierran el párrafo y que dejan al lector perplejo. La destreza consiste en invertir el orden cronológico de todo lo que hemos leído hasta el momento, de tal manera que en vez de la secuencia 1) encuentro vagabundo 2) Noticia 3) Llegada a casa, Coetzee nos sorprende con la secuencia 2) Vagabundo, 1) Noticia, 2) Vagabundo. La alteración y transición en el tiempo es tan sutil que apenas nos damos cuenta. Pero esto no es una simple destreza. Con esta segunda vuelta la señora Curren logra sentir una nueva dimensión, más profunda, más ontológica, en el sentido que arriba asociamos con Bajtín, del encuentro con el otro. Así, con la vivacidad de un movimiento cinematográfico ahora es la mirada del vagabundo la que se cierne sobre ella, cimbra una parte de su ser y la hace explorar lo que él pensará de ella:



> He did not stir, lying in his shelter, looking up, inspecting the winter stockings, the blue coat, the skirt with whose hang there always been something wrong, the gray hair cut by a strip of scalp, old woman's scalp, pink, babyish.[35]

Con esto hubiera sido suficiente, pero tan sólo se marcha el vagabundo, iniciamos una tercera forma de vivir el evento,

---

recuperarme tuve que apretar los dientes y agarrar el bolso con fuerza. Fue entonces cuando vi las cajas y lo vi a él". J.M. Coetzee, *La edad de hierro*, trad. Javier Calvo, p. 10.

[35] J.M. Coetzee, *Age of Iron*, p 4. "No se movió, tirado en su refugio, levantó la vista, me examinó las medias de invierno, el abrigo azul, la falda cuya caída nunca ha acabado de quedarme bien, el pelo gris surcado por una franja de cuero cabelludo. El cuero cabelludo de una vieja, rosáceo e infantil". J.M. Coetzee, *La edad de hierro*, trad. Javier Calvo, p. 10.





que comienza con un movimiento de concentración y expansión, como si Coetzee señalara en un mapa los dos caminos que ha seguido hasta aquí, y, sin aviso, con un simple punto y seguido, después de darnos la perspectiva cartográfica, se lanza a explorar el significado que surge de la conjunción de la noticia y del encuentro:

> Two things, then, in the space of an hour: the news, long dreaded, and this reconnaissance, this other annunciation. The first of the carrion birds, prompt, unerring. How long can I fend them off? The scavengers of Cape Town, whose number never dwindles. Who go bare and feel no cold. Who sleep outdoors and do not sicken. Whose starve and do not waste. Warm from within by alcohol. The contagions and infections in their blood consumed in liquid flame. Cleaners-up after the feast. Flies, dry-winged, glazen-eye, pitiless. My heirs.[36]

El final de este párrafo roza la naturaleza del lenguaje poético. Para empezar tenemos un retrato preciso de los vagabundos a través de tres frases simétricas que se balancean entre el frío desamparo externo y el escaso calor de la resistencia interna: *Who go bare and feel no cold. Who sleep outdoors and do not sicken. Whose starve and do not waste.* Balanceo que se eleva hasta denunciar su contradicción implícita a través de la explicación de que los vagabundos sobreviven gracias al alcohol, la cual queda comprimida

[36] J.M. Coetzee, *Age of Iron*, p. 5. "Dos cosas, por tanto, en el lapso de una hora: la noticia, largo tiempo temida, y ese otro reconocimiento, esa otra anunciación. La primera de las aves carroñeras, rápida, certera. ¿Cuánto tiempo podré mantenerlas alejadas? Los carroñeros de la Ciudad del Cabo, cuyo número nunca disminuye. Que van desnudos y no tienen frío. Que duermen en la calle y no se ponen enfermos. Que pasan hambre y no se consumen. El alcohol los calienta por dentro. El fuego líquido consume sus contagios y las infecciones de la sangre. Limpian los restos del banquete. Moscas, de alas secas, de ojos de vidrio, implacables. Mis herederas". J.M. Coetzee, *La edad de hierro*, trad. Javier Calvo, pp. 10-11.



con belleza en la potencia visual de *liquid flame*. Pero eso no es todo. En este párrafo están operando algunas técnicas modernistas mencionadas por Coetzee en su "Homage". A la manera de Rilke, la imagen es modulada para llevar al pensamiento más allá. A la manera de Pound, las palabras poco usuales, extrañas, van desacelerando el flujo, van abriendo el espacio para que cada palabra se convierta en un universo de percepción. El párrafo se estructura alrededor de los intentos de la señora Curren de interpretar al vagabundo y las fugas de éste como si fuera un Proteo escapando las redes interpretativas. Así, el ángel de la anunciación se torna en ave de rapiña y, en la frase final, las palabras ganan fuerza, unidas por las "efes" y por el peso de ser palabras compuestas hasta convertir a las aves en moscas: *cleaners-up after the feast. Flies, dry-winged, glazen-eye, pitiless*. Las moscas cobran un doble significado: natural y político. Aparecen ante la inminente muerte de la señora Curren pero también después de que el banquete del *Apartheid* ha sido celebrado.

El principio de *Age of Iron* constituye en sí mismo el final de un ciclo en que Coetzee demuestra su maestría: velocidad, varias capas y la mano cerrándose, apretando el tejido; en cada apretón extrayendo más jugo, más gotas inesperadas del encuentro con el otro. El resultado de la asfixia política y el talento literario es una respuesta al *Apartheid* tan oblicua como original, tan universal y alegórica como particular y detallada. La década de los ochenta consolida a Coetzee como un escritor que combina el desarrollo creativo con la más sofisticada disección crítica, que retoma la herencia modernista y la disuelve en formas ideológicas menos miopes. Un maestro de la parodia que escribe, no obstante, narraciones austeras, a menudo silenciosas, incluso, para algunos, depresivas. Un mago de la ilusión realista tan propenso a desnudar el proceso creativo como a vestir a sus ficciones con estilos de





otras épocas y de otros escritores. A fin de cuentas, por descabellado que parezca, Coetzee logra explotar el potencial de la novela como el género literario por excelencia de la modernidad; gracias a ello no logra erigirse en una cumbre del panorama de la novela contemporánea sino, por el contrario, sumirse lo suficiente para conservarse como un cauce discreto, profundo, inesperado. ❀







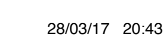


COETZEE Y DOSTOIEVSKI









28/03/17 20:43



Prefiguraciones

Elegir a Dostoievski como protagonista de una novela es alzar deliberadamente las apuestas. Coetzee parece estar listo para ello. Se ha ejercitado en el arte verbal de la novela durante veinte años, ha publicado seis libros de ficción; ha explorado las deformaciones del alma que crea un sistema social fundamentado en la injusticia y se ha ejercitado en el género de la confesión saltando de San Agustín a Rousseau y de Rousseau a Tolstoi. ¿Podría estar más preparado para encarnar al gigante de la novela rusa? Pero el proyecto y la singularidad de *The Master of Petersburg* no sólo se explican por la madurez creativa de Coetzee. Hay otros dos elementos que la vuelven una obra especial en el *corpus* del escritor sudafricano. El primer elemento es político; el segundo, de carácter personal. Coetzee publica su novela el mismo año que se realizan las primeras elecciones libres en Sudáfrica. Es la primera novela de su ciclo post-*Apartheid*. El cambio en el entorno, bajo el cual escribe, es sustancial. La oscura noche del *Apartheid* parece haber terminado. De manera indirecta pero tenaz, las seis novelas anteriores han sido un comentario a dicho contexto. En cada una de ellas se siente el forcejeo de la imaginación, los intentos de romper las cadenas y vislumbrar formas de relaciones con el otro que estén más allá de la dominación.

El nuevo entorno sudafricano no cambia el contexto más amplio del colonialismo y sus efectos, pero en *The Master of Petersburg* ya no se siente esa peculiar urgencia ética que caracterizó a las novelas anteriores, ya no se siente esa compulsión por explorar psicológica y moralmente la relación con el otro; el intento de responder a las diferencias raciales, sociales, históricas y de género. Y, sin



embargo, la intensidad sigue electrizando las páginas. Lo hace de manera aún más concentrada e íntima, convirtiendo a *The Master* en la obra más lírica, más poética, más existencial de Coetzee. Si las novelas anteriores se preguntan, entre otras cosas, cuál es el papel del escritor en contextos políticos de flagrante injusticia, ahora se trata de una pregunta más ontológica sobre las cuestiones malditas de la condición humana: ¿Cómo el escritor responde a esa enorme injusticia que es la muerte? ¿Cómo le hace frente a la presencia del mal? ¿Qué implica, en última instancia, llevar una vida de escritor en el contexto del sufrimiento y muerte de los inocentes?

Coetzee realiza su más elevada apuesta en el momento de su mayor pobreza, cuando parece haber perdido todo tras la muerte de su hijo de diecinueve años en un accidente automovilístico. La novela se puede pensar como el momento en que Coetzee toma la mano de Dostoievski para que lo lleve a la conquista de la madurez artística, pero sobre todo para que lo lleve a través de los escollos de la existencia humana. Ahora la distancia entre el yo y el otro no la impone un régimen político sino un cauce metafísico. Qué tan buen guía es Dostoievski para explorar estas cuestiones se puede sentir continuamente en sus últimas novelas, pero también en su vida personal, en la famosa nota que escribió en su cuaderno ante el cuerpo muerto de su primera esposa: “Masha yace en la mesa. ¿Me encontraré con Masha de nuevo? Amar a una persona como a uno mismo, obedeciendo a Cristo, es imposible. La ley de la identidad sin división en la tierra es la restricción”.[1] Entre más se piensa, menos extraña resulta la elección de Dostoievski como lazarillo. Si en 1983 Coetzee eligió a Kafka como guía y como respuesta a las condiciones políticas totalitarias que se cernían sobre

[1] Fiodor Dostoevsky, *The Unpublished Dostoevsky*, *Diaries and Notebooks* 1860-1881 volume 1, Nueva York, Ardis, 1973, p. 39.



Sudáfrica, si en 1986 eligió a Defoe para mostrar los efectos del colonialismo en la política de la narración, ¿qué otro autor, sino Dostoievski, podría haber escogido para enfrentar este desgarramiento en su vida?

No hay que apresurarse en distinguir *The Master of Petersburg* de *Foe*, porque en muchos sentidos son obras hermanas. Ambos textos giran alrededor de escritores reales, de grandes exponentes de la novela realista: Defoe y Dostoievski. En ambos casos Coetzee difumina la línea entre la realidad y la ficción. Con esa operación, la vida *real* de los autores es absorbida por el entorno ficticio que ellos mismos concibieron, de tal manera que autores y personajes comparten un mismo piso ontológico. A través de este giro, Coetzee arroja a los autores al mundo de los acontecimientos, al espacio de la libertad humana. Ya no se trata de hablar de los personajes sino de compartir sus destinos, de intentar alterar y mejorar la vida individual y común, pero siempre bajo la premisa del libre albedrio, de que los personajes pueden ser reacios a sus intenciones. Lo maravilloso de esta operación es que simultáneamente abre el mundo de la autoría a los personajes, se abre la puerta de la narración y de la interpretación para ellos. Ahora los personajes pueden disputar abiertamente las versiones del autor, tienen un acceso más consciente y menos limitado a la arena donde se disputan los significados.

Tal vez ese talante explica por qué en ambas novelas la acción transcurre en el momento de la escritura, en el momento de la composición de una obra, antes de que la palabra final sea escrita. En el caso de *Foe* se trata del *Robinson Crusoe*, en el caso del *Maestro* se trata de *Los demonios* de Dostoievski. En ambas novelas una de las tramas consiste en seguir los intentos de los autores para escribir estas historias. Pero Coetzee no se limita a dichas obras. Conforme la acción avanza aparecen personajes, tramas, temas, imágenes y pensamientos de otros libros, de tal manera que





las novelas detonan las paredes de la obra hasta que alcanzamos a vislumbrar fragmentos de los vastos universos reales-ficticios de estos autores y nos descubrimos como parte de una exploración, de una revisión de este material literario. Pero de nuevo, lo que convierte a estas excursiones en algo más que visitas al museo es que Coetzee activa el plano de los acontecimientos y el plano de las interpretaciones al restituirles, al primero, su indeterminación y al disolver, en el caso del segundo, la palabra final y mostrar el proceso siempre vivo del lenguaje, el campo de batalla de las interpretaciones.

Estas operaciones convierten a las dos novelas de Coetzee en actos muy particulares de apropiación de textos del pasado, los cuales funcionan a partir de dinamitar tres fronteras tradicionales: La frontera que separa a autores de personajes, la frontera que separa la creación de un autor en distintas obras y, por último, hace estallar la representación para mostrar los hechos de los cuales pudo haber surgido. Esta última operación tiene el efecto subversivo de alterar el texto *original* sin cambiarlo. Es decir, en vez de hacer modificaciones sobre la trama o los personajes, en vez de redecorar las paredes o cambiar la disposición de los cuartos, Coetzee va directo a los cimientos. Inventa una *realidad anterior* a la ficción a través de material biográfico, histórico y, por supuesto, ficticio. Es una operación contraria a las anteriores porque hunde el cuchillo para separar los sucesos de la representación. En *Foe* el resultado es una respuesta ética, política, civilizatoria ante los silencios que impuso Defoe a los otros personajes y a las otras posibles versiones. Algo muy diferente ocurre en *The Master of Petersburg.* La diferencia radica en que Dostoievski es un escritor mucho más armado literaria e ideológicamente, y mucho más afín a Coetzee. La literatura de ambos responde a las condiciones de injusticia y violencia que imperaban respectivamente en Rusia y en Sudáfrica. Ambos



exploran en sus personajes las consecuencias de posibles respuestas psicológico-morales a dicha situación de injusticia y, paralelamente, desarrollan sus novelas como respuestas a textos literarios. *Pobres Gentes* responde al *Abrigo* de Gogol como, más de un siglo después, *Foe* responderá a *Robinson Crusoe*. En última instancia, si comparamos a Dostoievski con Defoe, el autor ruso es un escritor más autoconsciente y autocrítico de sus propias posiciones. Si bien cree que el arte puede acercarse a la verdad también sabe que es propenso a la falsedad y el autoengaño. Por eso hay una marcada diferencia en las actitudes que Coetzee adopta ante ellos, la cual se puede sentir desde el título de las novelas que le dedica a cada uno. Los dos títulos están llenos de ambigüedad y, sin embargo, no dejan de enfatizar distintas intenciones. Si bien *Foe* evoca el apellido del autor antes de que lo llenara de un aire aristocrático (Defoe), también lo marca como un enemigo de Viernes, de Susan, incluso de Coetzee; mientras en *The Master de Petersburg* Coetzee está más cerca del homenaje que del reclamo, se refiere con este título al maestro artesano, incluso al maestro de la vida, sin perder —es verdad— el acento irónico y, sin perder, el plano de dominación con la connotación de "amo".

Así que cuando Coetzee mete el cuchillo para descubrir los hechos detrás de la narración se encuentra con algo muy diferente a lo que encontró en Defoe. Se encuentra con todos esos proyectos de novela que se quedaron en los cuadernos de Dostoievski. Es un material alucinante. Podríamos decir que, en su exploración, el escritor sudafricano encuentra el magma vivo, ese material incandescente de la imaginación, que cuando alcanza su temperatura más alta se vierte para formar los relieves de la literatura y que, paradójicamente, en ese acto de creación, se enfría y muere. El gran logro de Coetzee no es descubrir ese material —esa es la paciente labor de biógrafos y académicos— sino poder cargarlo en las manos. No cualquiera puede tomar esa





llama sin sofocarla. *The Master of Petersburg* es el testimonio de un hurto.

El umbral para este recorrido queda establecido desde el título del primer capítulo, "Petersburg" y su primera frase, "October, 1869". Lo que presenciamos a partir de ese momento es el regreso de Dostoievski a Rusia porque su hijo ha muerto. Durante los siguientes capítulos el protagonista descubrirá que Pavel no se ha suicidado, sino que ha muerto, probablemente, a manos del grupo terrorista al que pertenecía y que era encabezado por Nechaev. Todo es descrito con tal precisión que pensamos que es cierto. Sin embargo, no lo es. Pero la mentira no es completa o por lo menos no es arbitraria. Una de las más importantes tramas que alimentan a *Los demonios* está basada en la muerte de Ivanov a manos del grupo terrorista de Nechaev, un grupo al que el estudiante asesinado pertenecía, y la cual aconteció justamente unos días antes de la fecha en que da inicio la novela de Coetzee. Pavel, el hijastro de Dostoievski, existió, aunque no murió en esos años ni de esa manera. Y Dostoievski es cierto que vivía en Dresde, pero su fecha de regreso ocurrió unos meses después de la fecha que establece nuestro autor. Así, en *The Master of Petersburg*, Dostoievski, en vez de quedarse en Dresde siguiendo como lo hacía los acontecimientos en los periódicos rusos (que leía con avidez por las tardes), viaja a Petersburgo y se ve directamente relacionado con la trama que da lugar a *Los demonios*. Coetzee logra esta conjunción sustituyendo la muerte del estudiante Ivanov por la muerte de Pavel, el hijastro de Dostoievski. Esto nunca sucedió, pero pudo haber sucedido. Con ello Coetzee activa la indeterminación que los hechos tienen en el presente. Es un hallazgo porque con un sólo golpe abre una serie de tramas excluidas o ajenas a *Los demonios*.



La fecha de octubre de 1869 es un umbral en otro sentido. Si bien el verdadero Dostoievski no estaba en Petersburgo,





sí era partícipe de una actividad frenética y es durante esos meses que sus cuadernos de trabajo se convierten en un remolino cada vez más intenso de creatividad. El escritor ruso cree haber dado con el material "para el que ha vivido y soñado toda su vida,"[2] nada menos que el proyecto de una larga novela con que intentará disputarle la fama a Tolstoi y consagrar su lugar dentro de las letras rusas.[3] Pero el proyecto no deja de crecer y transfigurarse frente a su vista. Primero toma la forma de una novela llamada *Ateísmo* y, después, se convierte en el enorme proyecto *La Vida de un gran pecador,* pensado en cinco libros. Esta tormenta creativa cambia de rumbo con la aparición del "asunto Nechaev" en los periódicos.[4] El asesinato de Nechaev se infiltra en su imaginación, como lo hace en la novela de Coetzee, hasta ocuparla por completo. Al final, Dostoievski nunca emprenderá su gran proyecto. La situación económica y emocional en Dresde lo harán decidirse por escribir esa otra obra, una que puede terminar en menos tiempo, de la que pueda recibir un anticipo y cumplir el compromiso hecho con El *mensajero ruso*, el periódico al que había prometido una gran obra para 1870. [5]

En su madurez creativa, Coetzee no selecciona cualquier momento en la vida de Dostoievski sino el final del periodo que Joseph Frank llamó *Los años maravillosos*; esos seis años de explosión creativa en que escribió *Crimen y castigo*, *El idiota* y *Los demonios* y en el que abonó el terreno para que lo que sería su última y más grande novela, *Los hermanos Karamazov*. Ese material incandescente, unido a la gestación de *Los demonios*, es el que utiliza Coetzee para darle vida al *Maestro*. Pero al mismo

[2] Joseph Frank, *Dostoevsky*, *The Miraculous Years*, 1865-1871, Princeton, Princeton University Press, 1995, p. 373.

[3] *Ibid*., p. 380.

[4] Richard Peaver, "Foreword", *Demons*, Vintage Books, 1995, p. xi.

[5] Joseph Frank, *op. cit*., pp. 367-381.





tiempo Coetzee se concentra en un momento más concreto, en ese cruce de caminos, donde *La vida de un gran pecador* se impacta con la novela sobre Nechaev. De ese choque surge el trágico personaje de Stavroguin, uno de los más maravillosos de Dostoievski. Richard Peaver lo describe "como el más fuerte de los personajes fuertes de Dostoievski: guapo, rico, aristocrático, inteligente, sin miedo: el hombre supremamente autónomo".[6] Para Victor Terras este personaje es la negación de los valores llevados al extremo, "una figura atemorizante a la distancia que, poco a poco, se va revelando como un hombre sin conciencia, o sin alma, un hombre reducido a sus impulsos y apetitos, incapaz de sentir emociones".[7]

Coetzee explora la gestación de este personaje y uno de sus momentos cumbres, uno que, paradójicamente, los lectores rusos contemporáneos de Dostoievski nunca leyeron. Se trata del capítulo llamado *La confesión de Stavroguin*. El editor original consideró que, por su perversidad, era inaceptable. Dostoievski corrigió varias veces el texto pues lo consideraba una piedra angular de su novela, pero nunca lo vio publicado. El capítulo apareció en 1921 entre sus papeles. Fue traducido al inglés por Koteliansky y Virginia Woolf en 1922. Tal vez su gran fuerza se debe a que ahí convergen los proyectos que tenía Dostoievski al ponerse a escribir *Los demonios*. Se trata de una verdadera joya y uno de los senderos que comunican a *Los demonios* y a *The Master of Petersburg.* En él aparece y muere Matryona, aparece también su madre, la casera, y se hace men-

[6] Richard Peaver, *op. cit.*, p. xii.

[7] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, Londres, University of Wisconsin Press, 1998, p. 92. Es un hombre plagado de contradicciones: indiferente al bien o al mal, inspira el ideal cristiano de Shatov pero también el ateísmo de Kirillov. Hace una burla del sacramento del matrimonio pero deja a María Timofeyevna virgen. Perdona la vida de Gaganov pero se sabe que ha matado a sangre fría a otros. No ordena el asesinato de María Timofeevna pero admite que es culpable por él.



ción a la broma de Stavroguin de casarse con la santa-loca, María Lebiadkin. Este capítulo está separado del gran continente de las novelas de Dostoievski como si fuera una isla maldita y fabulosa; un miembro cortado de tajo que continúa palpitando incluso después de un siglo de haber sido enterrado. Su fuerza es tal que uno siente que Coetzee se refiere a ella cuando escribe:

> But the writing, he fears, would be of a madman —vileness, obscenity, page after page of it, untamable. […] what flows on the paper is neither blood nor ink but an acid, black, with an unpleasing green sheen[…], a sensation both liquid and electric. A writing that even the blind could read.[8]

Este es el material que Coetzee escoge para su novela. Curiosamente, no es el único que se siente fascinado por esta explosión literaria. El mismo año de la publicación de *The Master of Petersburg*, aparece la nueva traducción al inglés de Los *demonios*, precedida por el prólogo de uno de los traductores, Richard Peaver, quien comienza su texto en el mismo momento que Coetzee y comenta temas como la composición de la obra, la posesión demoniaca y la creación de Stavroguin, temas que serán sustantivos en la pieza del escritor sudafricano. En un principio esta semejanza sugiere que la novela de Coetzee puede ser visto como un prólogo ficticio, no sólo por referirse al tiempo previo a la obra y al momento histórico, sino por poderse leer como un comen-



[8] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, Nueva York, Penguin Books, 1994, p. 18. "Pero se teme que la escritura fuese la de un demente: página tras página de vilezas, obscenidades indomeñables. […] Lo que fluye y se posa sobre el papel no es sangre ni tinta, sino un ácido negro que se pone de un repugnante color verdoso […], una sensación líquida y eléctrica a la vez. Una escritura que hasta los ciegos podrían leer". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2001, p. 26.



tario sobre la obra de Dostoievski.[9] Lo ficticio estaría en la libertad para tratar los hechos reales y, sobre todo, en la manera de encarnarlos a través de los recursos de la narrativa. En este sentido, aunque el material coincide con el de un prólogo, la forma es completamente distinta y la encarnación diluye la distancia crítica, por lo que sería más apropiado hablar de una novela sobre el momento previo a la creación de una novela o, de manera más exacta, una serie de prefiguraciones que son, también, variaciones sobre temas claramente dostoievskianos. Pero antes de definir qué tipo de obra es *The Master of Petersburg*, vale la pena sentir su singularidad, hacer más precisos y notorios los sutiles lazos que la unen a la obra de Dostoievski y comparar el trabajo que realizan ambos autores, hacia el interior de sus novelas, con las estructuras, tramas, personajes y temas.

Sin brújula

La trama principal de *The Master of Petersburg* versa sobre el padre-escritor que quiere traer de regreso a su hijo muerto. Es una acción que irriga a la novela con su desesperanza pero muy pronto se bifurca en tres subtramas: el escritor víctima de la intriga de Nechaev, el inquilino que establece una perversa relación con madre e hija y la gestación del personaje de una novela. Si bien estas cuatro tramas están insinuadas, no es evidente el avance por ellas. Derek

[9] Derek Attridge piensa lo contrario, pero no con mucho sustento: "Coetzee establece una clara zanja entre el protagonista de su novela y el histórico Dostoievski […] y este conocimiento bloquea la lectura de la novela como un comentario sobre el escritor verdadero y su obra", Derek Attridge, *op. cit.*, p. 118. A mí parece, por el contrario, que las libertades ficcionales que se toma Coetzee en ningún momento afectan que *El maestro de Petersburgo* se lea como, entre otras cosas, un comentario de la obra del autor ruso, si bien un comentario existencial o encarnado.



Attridge habla de una lectura "sin motor" y de que "los lectores que se enganchan en la trama sexual o en la trama política, con la esperanza de dirección narrativa o conclusión, como algunos primero reseñistas, encuentran una recompensa muy pobre".[10] Por su parte, Dominic Head la considera "las más difícil y oscura" de las novelas de Coetzee.[11] Y, es cierto, no sólo se trata de la tramas. La estructura narrativa carece de un esquema que ayude a entender y hacer más claro el movimiento general de la obra. Una sinopsis logra mostrar cómo las acciones están delineadas y, sin embargo, parecen no tener brújula.

La novela inicia cuando Dostoievski regresa a Petersburgo ante la noticia del suicidio de Pavel, su hijastro. Visita el cuarto que rentaba en los bajos fondos de Petersburgo. La policía se ha llevado la cartas, los diarios y sólo ha dejado un traje blanco que conserva su aroma. La casera, Anna, y su hija, Matryona, lo acompañan al cementerio donde confronta una tumba anónima. Logra rentarles el cuarto y comienza a vivir en la habitación de su hijo, a un lado de ellas. Se pasa las mañanas y las tardes tratando de alcanzar a su hijo en el otro mundo. Intenta recuperar las cartas y diarios en la comandancia. Ahí se entera que Pavel estaba asociado con el grupo terrorista *La venganza del pueblo*, cuyo líder es Nechaev. El investigador le sugiere que el grupo terrorista pudo haber traicionado y sentenciado a muerte a su hijo. Dostoievski sale derrotado y corteja a la casera hasta que logra acostarse con ella. En el cuarto de Pavel se presenta una chica, Katri, que busca los papeles de Pavel. Dostoievski la sigue por la calle hasta dar con Nechaev, quien lo lleva a la torre donde murió su hijo, le asegura que la policía lo mató e intenta convencerlo de que escriba la verdadera versión de los hechos con el fin de provocar un levanta-

[10] Derek Attridge, *op. cit.*, p. 125.

[11] Dominic Head, *op. cit.*, loc. 1132.





miento. A partir de ese momento, cada vez que intenta evocar a su hijo aparece el rostro de Nechaev. En la comandancia le regresan los papeles y al leer un fragmento tachado del cuento de Pavel siente que con uno o dos toques podría darle vida al protagonista del cuento. Compra el boleto de tren para volver a Dresde donde lo espera su esposa, pero al regresar se encuentra a Nechaev en su cuarto, Matryona lo está ayudando a huir de la policía y chantajea a Dostoievski, quien se encarga de hacer desaparecer la ropa de Nechaev para que Matryona no salga de la casa. De regreso se encuentra que Anna está con un doctor, quien ha recomendado absoluto reposo para Matryona por su estado de histeria. La policía atrapa a Katri, quien los conduce hasta el cuarto de Dostoievski, donde la propia Matryona ha colocado una bandera de *La venganza del pueblo* para inculparlo. La policía le quita sus documentos de identidad y lo obliga a presentarse todos los días durante una semana a firmar en la comandancia. Antes de que se lleven a Katri, Matryona le da un pedazo de pan. Anna presiona a Dostoievski para que se vaya de su casa, siente que está involucrando a Matryona, quien sólo es una niña, en estos enredos peligrosos. Nechaev lo conduce de manera forzada hasta una imprenta clandestina y le promete publicar la versión que él quiera escribir sobre la muerte de su hijo. Fiodor Mijailovich escribe que el asesino ha sido Nechaev. Sólo cuando llega a la comisaría se da cuenta que posiblemente eso fue lo que quería el líder nihilista, presentarse como víctima del gran escritor. En el departamento descubre que Matryona participa en el grupo y le ha dado veneno a la Katri en el momento que le ha extendido el pan. Anna llega a la casa con la noticia de que se ha iniciado una revuelta. Un incendio ilumina el cielo de Petersburgo. Ahora es Anna quien lo busca. Hacen el amor sin ningún reparo en que Matryona los escuche. Anna le confiesa que se ha estado acostando con él por miedo que lo haga con Matryona,







quien, los encuentra dormidos en la mañana. Dostoievski toma el diario de su hijo. En las hojas que ha dejado en blanco comienza a escribir dos fragmentos en que le da vida a un personaje que es una mezcla de Pavel y Nechaev. Deja el cuarto sintiendo que ha traicionado a todos.

Como podrá advertirse en esta síntesis, ninguna de las cuatro tramas genera algún tipo de suspenso que nos lleve hacia adelante como lectores. En ningún momento nos preguntamos si el protagonista logrará rescatar a su hijo o si podrá esquivar las intrigas de Nechaev, o si la relación con la casera evolucionará hasta poner en peligro su matrimonio. El deseo de resucitar a su hijo —que es el motor de la narración— es un deseo imposible y, en ese sentido, no genera expectativas. Además, muy pronto este deseo se enreda en las otras tres tramas de tal manera que pierde su norte. Estas historias se bifurcan y se confunden creando un mapa donde la orientación es imposible. El rescate del hijo deriva de manera sorprendente en la relación sexual con la casera; se frustra por la presencia de Nechaev y culmina con la creación de un personaje. No hay una lógica lineal que nos lleve por estos planos diferentes. Las estructuras de sucesión parecen chocar una con otra. ¿Por qué es tan confusa y estática la novela?

Una respuesta puede hallarse en la comparación con las obras anteriores. La fuerza estructural de todas ellas surge en gran medida de los intentos de sus protagonistas de entablar una comunicación y un entendimiento con el otro. Esta búsqueda está íntimamente unida a una exploración formal para dar cuenta de la propia vida del protagonista. Así el dilema ético está vinculado al dilema estético. Si bien en *The Master of Petersburg* también encontramos esas dos preocupaciones, hay un cambio radical porque la relación humana fundamental es con alguien que ha muerto. Este hecho vuelve menos potente el vínculo entre el momento





de la narración y sus consecuencias éticas. Sin la fuerza estructuradora del otro, las tramas, incluso los géneros, parecen colapsarse. Géneros como la novela epistolar y la confesión que, en *Foe* y en *Age of Iron,* logran un efecto notable de inmediatez y profundidad, aquí parecen diluirse. Sólo en el capítulo final, cuando el protagonista escribe dos capítulos, sentimos que esa fuerza está de regreso. Pero para una novela de veinte capítulos esto no es suficiente. ¿Podríamos decir que, sin el *Apartheid*, el autor sudafricano ha perdido su norte? ¿Una vez que las instituciones de su país intentan mediar las diferencias entre personas, la razón de ser de su literatura se ha agotado?

La falta de brújula contrasta con lo que encontramos *en Los demonios* de Dostoievski. Vale la pena detenerse en esta novela para sentir la diferencia entre las obras del escritor ruso y el escritor sudafricano. La magnitud y el dinamismo de *Los demonios* no vuelven sencilla la tarea de hablar de una estructura, sobre todo porque sus elementos coexisten en el tiempo, porque sus ecos y paralelismos se mofan de cualquier esquema estático. Y, sin embargo, el esquema de *Los hermanos Karmazov* está ya implícito en esta novela, lo encontramos aquí en un estado de gestación. Aquí tenemos también la historia de un padre, Stefan Trofimovich, y los tres *hijos* que pertenecen a la nueva generación: Verkhovenski, su hijo, Stavroguin, uno de sus pupilos, y Shatov, con quien guarda una relación, si bien distante, también filial. Estos cuatro personajes se alternan el protagonismo de la novela. Si en el *Maestro* se siente una falta de motor, aquí tenemos cuatro motores que se van relevando para llevarnos hasta el final.

Así que podríamos pensar la estructura de *Los demonios* como un cuadríptico que pone en el centro de cada uno de sus paneles a un personaje y su entorno humano: Primero, Stefan Trofimovich y su ridícula carrera intelec-





tual-artística en la sociedad provinciana. Después, Nicolás Stavroguin y sus desafíos al sentido común y a las convenciones que culmina en un enredo con tres mujeres: Liza, joven aristócrata independiente; Darya, quien fuera la dama de compañía de Liza en Europa y, la inválida mental, María. La entrada de Stavroguin se anuncia y se acompaña por el mundo estrafalario de los hermanos Lebiadkin, el ridículo poeta y su hermana loca. El tercer panel estaría formado por las intrigas de Piotr Verkhovenski y el mundo de los jóvenes radicales que provocan el caos en el pueblo. En esta parte Stavroguin se convierte en compañero pero también en rival de Verkhovenski. Bajo la forma de una especie de espejo, ambos visitan sucesivamente a Shatov, Kirrillov, Fedka, el capitán Lebiadkin y María. La cuarta y última parte trata la transformación de Shatov y de aquellos que están cerca de él. Dicha transformación es sofocada por su asesinato y las consecuencias que tiene sobre el grupo. La novela no termina ahí. El destierro y agonía de Stefan Trofmovich funciona como una especie de epílogo.



Si bien los protagonistas sucesivos le dan dinamismo a la novela, la genialidad de *Los demonios* radica en la combinación e irrupción de nuevos géneros que refrescan la novela y, en su momento más alto, permiten que la broma, el ridículo y el escándalo se alcen hasta representar la amistad, el amor total y la traición. De este mismo sustrato partirá años después Kafka, pero él extenderá la broma hasta colapsar el edificio social y metafísico de su mundo. Lo que hace Dostoievski es transformar la sátira en una luminosa tragedia de manera inesperada; una mariposa blanca que de inmediato es desmembrada para volver a ser un gusano ciego. Este es el momento cumbre de *Los demonios* pero su geografía es mucho más extensa y mucho más sinuosa.

La estructura en cuatro partes está coloreada por la conjunción de géneros y subgéneros. Robert Belknap ha visto en *Los demonios* la combinación de tres subgéneros:



la novela de sociedad, la novela anti-nihilista y la novela psicológica.[12] Estas vetas están presentes pero no alcanzan a dar cuenta de la variedad tonal. Para vislumbrar su luminosidad es importante pensar en los géneros dramáticos que colorean cada uno de los paneles. Para empezar es imposible pasar por alto la sátira que se extiende por toda la novela de manera irregular pero constante. La sátira es más notoria en el primero de los cuatro bloques, en la explosiva ridiculez con que se trata a Stefan Trofimovich, la manera en que se exhibe, a través de su figura, el egocentrismo, el sentimentalismo, el idealismo ingenuo, el alejamiento del pueblo y de la vida cotidiana de la generación de los cuarenta, a la que pertenecían Dostoievski y sus rivales.[13]

Este primer panel llega a su fin con la irrupción de Stavroguin. A partir de ese momento, la farsa abre un hermoso boquete, una segunda dimensión, en la novela de sociedad. Stavroguin le jala las narices al viejo Gargarov, besa en la boca a la esposa de Virginski frente a todos y le muerde la oreja al gobernador, hasta que lo encierran en la cárcel y lo liberan ante su aparente colapso por fiebre mental. Después se recupera, se disculpa y se va de viaje. Su siguiente incursión, cuatro años después, ya no tendrá este mismo registro sino que se dará en los altos contrastes del melodrama. La boda esperada entre Stavroguin y Liza es puesta en peligro por el supuesto embarazo de Daría. Varvara intenta salvar la unión casando a Stefan Trofomovich

[12] Robert Belknap, *Demons*, "Introduction", Nueva York, Penguin Classics, 2008, ebook, loc. 332-339.

[13] Este ataque se extiende a otros grupos sociales, en particular a las señoras de sociedad y los jóvenes radicales. La sátira de las señoras de sociedad se concentra en las aspiraciones de poder, el deseo de ser una referencia para su comunidad tanto de Varvara como de Julia von Lembke; y el retrato de los radicales es variopinto, pero su ataque más eficaz se centra en la figura de Verkhovenski, cuyo interés exclusivo es el poder por el poder mismo, y cuya ideología es atacada de manera punzante en la exposición de la teoría de Shigaliov, la cual parte de la idea de la libertad absoluta y culmina en la necesidad lógica de un despotismo sin límites.



con Daría pero todo se viene abajo cuando hay el rumor de que Stavroguin, en una especie de broma macabra, se casó hace años con María Lebiadkin, la loca santa. El hijo de Gaganov reta a un duelo a Stavroguin, quien decide no disparar ni un tiro.

Este melodrama del matrimonio, en la tercera parte, se convertirá en el melodrama político de las intrigas de Verkhovenski. La novela avanza ahora por esa pendiente. Verkhonveski manipula a Julia von Lembke, la esposa del gobernador, para volver más permisible la ley y para ocultar el sabotaje de pueblo que está en curso. Al mismo tiempo, planea el asesinato de María Lebiadkin para inculpar a Stavroguin y así tenerlo bajo su dominio. Por último, busca cohesionar a su célula terrorista de cinco integrantes a través del asesinato de uno de los miembros, del aparente traidor Shatov. Este asesinato, junto con el suicidio planeado de Kirilov, exculpará al grupo de sus fechorías.

Para la cuarta parte estas intrigas melodramáticas se elevan hasta que se transforman, de manera inesperada, en una tragedia. En medio de las más descaradas traiciones y manipulaciones, aparece como contrapeso la amistad y el amor, lo cual sucede cuando la esposa de Shatov llega al pueblo. Shatov y ella se habían separado de manera definitiva y ahora ella toca a su puerta a punto de dar a luz al hijo de otro hombre. La respuesta inesperada de Shatov; la manera en que se entrega a ella sin pensarlo; su amorosa torpeza para cuidarla en medio de las labores del parto, genera una serie de empatías impensables que se extienden como un contagio entre los personajes. Esta empatía convierte a Shatov en la figura inversa de Verkhovenski, quien es incapaz de ponerse en los zapatos del otro. Shatov ya había dado muestras de este rasgo de su personalidad en su relación con María, pero en esta cuarta parte su estatura crece. Por ser un tipo malhumorado y taciturno quizá sentimos con más fuerza el momento en que aparece su dulzura. Nuestra empatía también crece porque sabemos que está a punto de



ser asesinado y porque la gente que es parte del complot se va transformando a través de su transformación: Kirillov, Madame Virginska y su esposo. Esta cuarta parte gira en torno al amor pero también en torno al milagro del nacimiento de un ser humano. En medio de la luz extravagante de la sátira y el melodrama surge, de pronto, otro tipo de luz, una luz conmovedora. No es casual que Shatov viva en la calle llamada epifanía. Estas escenas logran evocar la celebración del misterio y la alegría de la vida, la cual, ahí radica la tragedia, es sofocada por la inercia del plan de Verkhovenski, y termina con el asesinato de Shatov, la muerte de su esposa y del recién nacido.

En la novela de Coetzee no existe esta sucesión de tramas, géneros y protagonistas. La sátira, el melodrama, la farsa y la tragedia quedan sólo como aromas lejanos en algunos rincones. De la monumental obra, del vasto diseño, sólo encontramos vestigios: la imprenta, un incendio, jóvenes radicales involucrados en actividades criminales. Desde la distancia estas dos obras parecen dos especímenes completamente distintos. Los treinta personajes del autor ruso frente a los siete personajes de Coetzee, los cuatro protagonistas frente al protagonista solitario, los coloridos géneros que se alternan, frente a una cierta monotonía gris. Y, sin embargo, la novela del escritor sudafricano es dostoievskiana por completo y, cuando acercamos el microscopio, descubrimos que, como si fuera un virus, ha duplicado las estructuras genéticas del huésped donde se ha alojado.



Este logro se vuelve patente, no en las estructuras de sucesión, sino en la estructuras de simultaneidad. La literatura crítica alrededor de Dostoievski detectó, a partir de los trabajos de Viacheslav Ivanov, la coexistencia de tres niveles en las novelas del autor ruso: el plano de la acción física, el plano de las motivaciones humanas y un último





plano metafísico.[14] Victor Terras asemeja estas tres dimensiones a los tres niveles de la tragedia griega: "la acción externa, su compleja y, a menudo, ambigua motivación psicológica y el simbolismo de una antinomia metafísica".[15] Estas tres dimensiones están presentes en los hilos que tejen la historia de *The Master of Petersburg* y, sobre todo, en el tejido de los pasajes y de los párrafos. El plano de la acción se concentra en la trama de Nechaev, el plano psicológico predomina en la historia con la casera y Matryona, y el plano metafísico en la relación del protagonista con su hijo muerto. La novela inicia en este plano metafísico, con el padre-escritor que intenta rescatar a su hijo. Pero en Coetzee esta tentativa está relacionada con un cuarto plano: el proceso de escritura y, en particular, la gestación de un nuevo personaje.[16]

Apenas esbozada en la historia, esta estructura se vuelve clara y potente cuando nos acercamos y analizamos los pasajes, los párrafos, las palabras de la novela de Coetzee, hasta el punto que la magia de *The Master* of *Petersburg* no está en la sucesión de acciones que nos llevan por el tiempo sino en la superposición de estos cuatro planos. La simultaneidad explica, en gran medida, la dificultad de la novela y esa sensación de falta de motor, pero también muestra que la madurez del escritor sudafricano, no sólo radica en su olfato para seleccionar el material, sino en las nuevas relaciones que establece con él. Es una madurez que se siente en la concepción y combinación de tramas,

[14] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, *Commentary on the Genesis*, *Language*, *and Style of Dostoevsky Novel*, Londres, University of Wisconsin Press, 1981, p. 43.

[15] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, pp. 83-84.

[16] Derek Attridge ve solo dos tramas principales: "la intensa relación con la casera y su joven hija, y la intensa relación con Sergei Nechaev". Derek Attridge, *J. M. Coetzee and the Ethics of Reading*, pp. 116-117.





personajes, temas y estilo, que dan como resultado una literatura llena de dimensiones y nuevas aristas. La explosión de relaciones paradigmáticas, los paralelismos, repeticiones y semejanzas, eleva y profundiza a *The Master of Petersburg.* La gesta creativa consiste en refractar hacia dentro de los capítulos, de los pasajes, de los párrafos, de las oraciones, incluso de las palabras, la historia completa. Pasajes de diferentes extensiones reflejan el todo pero al mismo tiempo le aportan una luz nueva. Se trata de un ejercicio virtuoso: repeticiones que son variaciones, nuevos elementos que se convierten en ecos de elementos anteriores. No sólo se trata de falta de brújula, de pronto sentimos que estamos en un laberinto: lo que pensamos que habíamos dejado atrás nos espera adelante.

No es casual que Coetzee haya realizado esta labor en torno a la obra de Dostoievski. El trabajo minucioso de generaciones de académicos ha desplegado para nosotros la maestría del escritor ruso en este sentido. La estructura de las novelas de Dostoievski, nos dice Victor Terras, parece desorganizada, caótica, sobre todo si nuestro modelo es la estructura lineal, económica y espaciada. Sin embargo, una vez que contemplamos las estructuras paradigmáticas, los elementos de repetición y gradación, los elementos de comparación y contraste, las unidades contrarias y paradójicas, la novela se convierte en una especie de sinfonía, en cuyos movimientos las partes entran en diálogo con el todo.[17] Esta simultaneidad puede sentirse en *The Master of Petersburg,* por ejemplo, en el pasaje en que Fiodor Mijailovich visita la tumba de su hijo en la isla de Yegalin. Se trata de un pasaje formado por cuatro párrafos que se desenvuelven gracias a los tres planos de acción: el físico, el psicológico y el metafísico-místico:

[17] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, p. 5.



They are before one mound of earth among many mounds with cross-shaped stakes plunged into them bearing shingles with painted numbers. He tries to close his mind to this one number, his number, but not before he has seen the 7s and the 4s and has thought: Never can I bet on the seven again.

This is the moment at which he ought to fall on the grave. But it is all too sudden, this particular bed of earth is too strange, he cannot find any feeling for it in his heart. He mistrust, too, the chain of indifferent hands through which his son's limbs must have passed while he was still in Dresden, ignorant as a sheep. From the boy who still lives in his memory to the name of the death certificate to the number on the stake he is not yet prepared to accept the train of fatality. Provisional, he thinks: there are no final numbers, all are provisional, otherwise the play would come to an end. In a while the wheel will roll, the numbers will start moving, and all will be well again.

The mound has the volume and even the shape of a recumbent body. It is, in fact, nothing more or less than the volume of fresh earth displaced by a wooden chest with a tall young man inside it. There is something in this that does not bear thinking about, that he thrust away from him. Taking the place of the thought are galling memories of what he was doing in Dresden all the time that, here in Petersburg, the procedure of storing, numbering, encasing, transporting, burying was following its indifferent course. Why was there no breath of presentiment in the Dresden air? Must multitudes perish before the heavens will tremble?

Among images that return is one of himself in the bathroom of the apartment on Lärchenstrasse, trimming his beard in the mirror. The brass taps on the washbasin gleam; the face in the mirror, absorbed in the task, is the face of a stranger of the past. Already I was old, he thinks. Sentence had been pronounced, and the letter of the sentence, addressed to me, was on its way, passing from hand



> to hand, only I did not know it. *The joy of your life is over*: that is what the sentence said.[18]

Es notable cómo este pasaje concentra en miniatura todo el drama de la novela. Es notable que en cuatro párrafos se fragüe una estructura dramática completa. Son cuatro pequeños bloques enlazados por nociones de destino y azar, maldición y rebeldía, muerte y dignidad, desfiguración y reconocimiento trágico (anagnórisis). Pero no se trata de una excepción. En cada uno de los capítulos encon-

[18] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, Nueva York, Penguin Books, 1994, pp. 8-9. "Se encuentran ante un montón de tierra entre muchos montones, con estacas en forma de cruz clavadas sin más complicaciones; todas llevan una placa con números pintados. Intenta que ese número, el número de su hijo no se aloje en su mente, pero no antes de haber visto los sietes y los cuatros, ni antes de haber pensado que nunca volverá a apostar al siente. Nunca más./ Es el momento en que debería postrarse sobre la tumba. Pero todo es demasiado repentino, ese lecho de tierra en concreto es demasiado extraño, no encuentra en su corazón ni una migaja de sentimiento por ese montón de tierra. También desconfía de la cadena de las manos indiferentes por las cuales ha debido de pasar el cuerpo de su hijo mientras él aún estaba en Dresde, ignorante como los borregos. Del muchacho que aún pervive en su memoria al nombre que figura en el certificado de defunción y al número de la estaca, todavía no está preparado para aceptar la secuela que ha impuesto la fatalidad. *Provisional*, piensa: no hay números definitivos, todos son provisionales; en caso contrario, el juego tendría que terminar tarde o temprano. Al cabo de poco dará vueltas la rueda, empezarán a moverse los números, todo irá bien otra vez./ El montón de tierra tiene el volumen e incluso la forma de un cuerpo yacente. De hecho, no es nada más que el volumen de tierra fresca que ha desplazado un ataúd de madera tosca en cuyo interior hay un joven bastante alto. Hay en todo esto algo que no tolera pensar, algo que quiere alejar de su lado. Ocupan el lugar del pensamiento los recuerdos amargos como la hiel de lo que estuvo haciendo en Dresde durante todo el tiempo en que aquí en Petersburgo, se llevaba a cabo con total indiferencia, el proceso de depósito, la numeración, el embalaje, el transporte, el entierro. ¿Por qué no hubo ni un soplo de presagio en el aire de Dresde? ¿Es que han de perecer multitudes antes de que tiemblen los cielos?/Entre las imágenes que regresan agolpadas hay una en la que él mismo se encuentra en el cuarto de baño del piso de Lärchenstrasse, recortándose la barba frente al espejo. Reluce la grifería de cobre del lavabo; el rostro del espejo, absorto en su tarea, es el de un desconocido del pasado. Ya era viejo entonces, piensa. Se había dictado sentencia, y la carta de la sentencia, a mí destinada, iba de camino y pasaba de mano en mano, sólo que yo no lo sabía. *La alegría de tu vida ha terminado*. Eso dictaba la sentencia. J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 16-17.





tramos estas piezas que refractan el todo. El drama, que en Dostoievski se desenvuelve a lo largo de cientos de páginas con una turbulencia y paciencia oceánica, Coetzee lo reúne en un ánfora de cristal como si se tratara de gotas amargas.

El movimiento de sucesión de los primeros tres párrafos del pasaje es contrarrestado por una fuerza contraria, de tal manera que saltamos de uno a otro pero no avanzamos. En cada inicio de párrafo volvemos a estar ante el montículo de tierra. Y, sin embargo, el pasaje está lleno de fuerza, lucha y movimiento. Pero es un movimiento no hacia adelante sino hacia arriba, un movimiento que, en vez de avanzar, acumula capas: la física, la psicológica y la religiosa, hasta que su fuerza tumultuosa rompe el párrafo final. Esta sensación de acumulación se da a través de las repeticiones. Apenas hemos comenzado y ya tenemos en el primer párrafo "one mound of earth among many mounds". No sólo se repite la palabra "mound" sino también los sonidos de las "emes", de tal manera que las palabras parecen encimarse unas sobre otras. La atención del protagonista se concentra en el número que tiene la cruz (bajo la cual está el cuerpo de su hijo), marcada a través de las tres repeticiones de "number". Pero no sólo es la repetición, sino la ligera variación que persigue un sentido y que nos lleva del anónimo y plural "numbers" al "one number" para terminar en "his number". Esta tensión entre lo impersonal y lo profundamente íntimo será una fuerza más reveladora en los siguientes párrafos. El bloque culmina en la asociación aparentemente fortuita y banal del número con las apuestas, que sabemos que eran una debilidad de Dostoievski. La extrañeza de esta asociación, sin más explicación, nos hace preguntarnos por su sentido.

El segundo párrafo comienza con un amago de movimiento "he ought to fall on the grave" pero sólo es un amago y nos quedamos frente al montículo, percibido esta vez como una cama de tierra. Es un principio de párrafo que enfatiza la inmediatez, la brutalidad y la intimidad del golpe





a través de la manera en que repite y entreteje los “this” con los “too” y alrededor de la imagen de “bed of earth”, indiscutiblemente más personal que el “mound of earth” del párrafo anterior. Pero este flujo de sentimiento queda suprimido por la siguiente frase: “he cannot find any feeling for it in his heart”. Por si fuera poco, las frases se vuelven más apretadas, se cohesionan a través de la repetición de sonidos “grave/strange” “earth/heart”. Esta rima final provoca que la frase sofoque de manera rotunda el sentimiento:

> This is the moment at which he ought to fall on the grave. But it is all too sudden, this particular bed of earth is too strange, he cannot find any feeling for it in his heart.[19]

Esta negación intensifica el sentimiento y el pensamiento. Tiene la economía de cualquier acto de represión: aporta combustible. Estas frases negativas marcarán el embate psicológico bajo el cual la conciencia revira contra sí misma en las siguientes líneas: he mistrust/ he is not prepared to accept/ not bear thinking/ he thrust away/ no breath of presentiment. En la traducción al español este trabajo artesanal muchas veces se pierde. En el inicio del segundo párrafo, el traductor, Miguel Martínez-Lague, pierde la absoluta inmediatez al elegir “Es el momento” y “ese lecho” en vez de “Este es el momento y “este lecho”. También falla al sustituir el inglés neutral de Coetzee por un español que tiende a lo coloquial y literario. “Fall” es traducido como “postrarse”, “bed” por “lecho” y la última frase por “no encuentra en su corazón ni una migaja de sentimiento”.[20] Aunque “postrarse” parece innocuo quizá

[19] J.M. Coetzee, *op. cit.*, p. 8.

[20] Otros ejemplos de esta deplorable tendencia del traductor: won’t be the same/ no sea tan cerril como ella p. 90/104. Been forgotten/ Pasto del olvido p. 15/23. Old and stale /vieja, revenida p. 15/23. Make too much of it/ una montaña de un grano de arena p. 15/23. Like every body else/ como todo hijo de vecino, p. 27/35. As to dismiss the apartment/ como si borrara de un plumazo



es el error más sensible. Como veremos más adelante, la palabra "fall" pertenece a ese racimo de palabras claves que se repiten constantemente en la novela. No sólo eso, "fall" describe el movimiento general de la novela y del protagonista. Pero el segundo párrafo no termina ahí. Tiene un segundo y tercer movimientos. La lucha entre lo impersonal y lo personal se siente con más fuerza a través de las combinaciones contrarias de palabras: "indifferent hands" (no hay algo más personal y cálido que una mano) y "son's limbs" (¿Quién llamaría extremidades a los brazos de su hijo?). Al mismo tiempo, de manera encubierta, se desarrolla un sentido religioso, una confrontación entre la vida secular-industrial-sin-Dios, marcada por los procesos indiferentes "the chain of indifferent hands" "the train of fatality", y la vida con Dios que, para Dostoievski, está aunada a la tierra. Todo lo anterior inicia con "ignorant as a sheep", que gravita hacia los otros elementos, las cruces de madera y la muerte del hijo, para darle un sentido cristiano. El último movimiento del párrafo enfatiza la lucha contra la "fatalidad" al evocar su contrario: "provisional". El giro que nos llevará a relacionar ambas palabras se indica, como en muchas partes de la novela, por el "he thinks" que es una especie de umbral con el que Coetzee se lanza hacia nuevos sentidos. Pero en un primer momento parece que nos desviamos con los "numbers", que tres veces articulan el movimiento de las frases y nos lanzan de regreso hacia el final del párrafo 1. Sin embargo, lo que parece una conexión terrenal al mundo de las ruletas y las apuestas cobra un sentido metafísico y religioso. La lucha contra la desesperanza de la muerte está marcado por los "will" que articulan cada frase, y le dan un sentido de futuro y, sobre todo, de regreso, a través de la imagen de la rueda, que se vuelve más potente gracias al parentesco

la vivienda, p. 27/35. With no money/Un hombre sin blanca p. 120/136. J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage.



entre los sonidos que la acompañan "wheel will" "will … well" que termina en el "will be well again". La repetición, el deseo de continuidad, la esperanza del regreso del hijo, se acentúa con la palabra final "again", que es la misma palabra con la cual termina el primer párrafo.

El tercer párrafo repite este movimiento esencial: la crudeza de la realidad física; la negación de la conciencia que al mismo tiempo se siente culpable por su ignorancia previa, y la búsqueda de un sentido religioso que aquí aparece frustrado. Pero la repetición siempre es una variación en Coetzee. Si bien empezamos en el mismo lugar, el protagonista va más allá para hacer más profunda su caída. Ya no se trata del "montículo de tierra", tampoco del "lecho de tierra", ahora lo que percibe es el volumen del cuerpo yacente y el joven alto encerrado en su ataúd. La resistencia de la conciencia, ya anunciada antes, se vuelve más violenta "does not bear thinking about/ that he thrust away from him" y regresamos a su culpable inocencia en Dresde y el proceso indiferente. Pero la crueldad de esta indiferencia se enfatiza a través de percibir el manejo del cuerpo como si fuera un producto industrial, una lata. La actitud ciega, automática e ininterrumpida de este proceso se recrea a través de los verbos en infinitivo: "storing, numbering, encasing, transporting, burying, was following". La traducción pierde este efecto al transformar los verbos en sustantivos: "depósito, la numeración, el embalaje, el transporte, el entierro".[21] Y esta caída en la cruda materialidad es acompañada por un movimiento contrario, el grito contra el cielo que adquiere evidentes tonos bíblicos: "¿Es que han de perecer multitudes antes de que tiemblen los cielos?" Este poderoso pasaje culmina en el cuarto párrafo con la repetición de percepciones, reflexiones, imágenes y palabras. En este desenlace sin embargo hay, junto a la repetición, una transformación total. La primera mitad del párrafo vuelve

[21] J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 17.





concreta la evocación de las memorias de Dresde en una imagen del protagonista frente al espejo. Las palabras "mirror" y "face" se repiten para impulsar el movimiento. Ambas palabras son sinónimos de identidad y, sin embargo, culminan a la mitad del párrafo con el reconocimiento trágico de que el rostro del protagonista ya era el de un extraño. El efecto se prepara a través de la similitud de los sonidos: brass/taps/wash/task, que culmina en el trágico "was". Dicha asonancia continúa hasta el final del párrafo a través de las siguientes palabras was/way/hand/hand/that/what. A través de ella se evoca de nuevo el proceso indiferente, pero ahora en relación a la manos por las que pasó la carta con la noticia de la muerte de Pavel. Ahora la fuerza recae en las tres repeticiones de "sentence", palabra que se enfatiza gracias a la alteración del orden causal que estructura todo el párrafo, cuya primera mitad se refiere al efecto y la segunda a la causa; es decir, la primera a la transformación y la segunda a la sentencia. Con eso hubiera sido suficiente pero Coetzee repite esta alteración en las dos frases finales. En vez de decir: "La sentencia dictaba que la alegría de su vida había terminado", escribe: "*The joy of your life is over*: that is what the sentence said".

Dostoievski y sus personajes

Nada más suculento y nada más peligroso que adoptar a Dostoievski como protagonista de una novela. Si no hubiera una documentación exacta de su vida uno podría pensar que se trata de una leyenda: demasiados sucesos extremos y maravillosos, demasiadas vueltas y reveses reunidos en un solo destino. Lo despertaron literalmente a las dos de la mañana para decirle que su primera novela, *Pobres Gentes*, era una obra maestra, aclamada así por el





crítico del momento, Belinski, quien no tardaría en enterrar su fama al juzgar un fracaso su siguiente obra, *El doble*.[22] En 1849, por conspirar contra el zar, Dostoievski fue sentenciado a muerte y frente al batallón de fusilamiento perdonado, pero fue desterrado a una prisión en Siberia donde vivió cuatro años entre asesinos. Diez años tardó en regresar a Petersburgo. Los críticos vieron en sus siguientes obras la evidencia de que su genio creativo se había apagado. Sin embargo, seis años después, en medio de la pobreza, Dostoievski comenzaría uno de los procesos creativos más impresionantes en la literatura que culminaría con la publicación de *Los hermanos Karamazo*v y el reconocimiento unánime del público ruso. Además de este material, el escritor tendría que considerar ese vasto y convulso universo ficticio que Dostoievski desarrolló incansablemente; tendría que considerar el aún más convulso tiempo histórico en que vivió, esa Rusia tradicional sacudida por las olas contradictorias de la modernidad. ¿Cómo no ser aplastado por este vasto material?

La primera operación que realiza Coetzee es colocar a Dostoievski en el lugar de Stavroguin. La muerte ficticia de Pavel, que inaugura la novela, es la puerta que le permite situar al escritor ruso precisamente en "el lugar, el tiempo y las circunstancias" en que aparece Stavroguin en el capítulo de "La confesión"; es decir, rentando un cuarto a una casera, quien tiene una hija de doce años que se llama Matryona.[23] La genialidad de Coetzee radica en tocar en una nota más baja lo que en Dostoievski está en una nota alta y rotunda. El Stavroguin que escandaliza a la niña hasta conducirla al suicidio es transfigurado en el Dostoievski que siente una

[22] Joseph Frank, *The Stir of Liberation*, 1860-1865, Princeton, Princeton University Press, 1986, p. 3.

[23] Gary Adelman, "Stalking Stavroguin: J. M. Coetzee's The Master of Petersburg and the Writing of The Possessed", Journal of Modern Literature, vol. 23, 2, invierno, 1999/2000, pp. 351-357.



pulsión sexual y agresiva similar, sin que actúe respecto a ella. Si bien el Dostoievski de Coetzee descubre el extraño placer de saber que la niña escucha mientras ellos hacen el amor en el otro cuarto, él nunca toca con sus dedos el cabello de Matryona para que huela el olor a sexo. Se trata claramente de un ejercicio de prefiguración o de figuraciones en potencia, sin realizar aún. La operación es notable porque Coetzee voltea de cabeza el proceso creativo tradicional. En vez de crear un personaje a partir de las experiencias del escritor, crea un escritor a partir de las experiencias del personaje. Es un artificio que volverá a utilizar en la lectura del premio Nobel. Por lo pronto, aquí, es un proceso que explica, en parte, porque al comparar la novela de Coetzee con las novelas de Dostoievski se advierte que estas últimas amplifican y vuelven explícito lo que en Coetzee está sugerido y concentrado.

La atenuación puede verse como un acto de reverencia. Coetzee reconoce al maestro y su emulación difícilmente tiene los rasgos de una competencia. Sólo en la representación de la conciencia y sus giros Coetzee da una gran pelea. Uno de los grandes placeres que nos brinda la novela es ser testigos de una conciencia que, con la misma intensidad con que interpreta al mundo, se vigila, se examina, a la manera como Epicteto sugería que se hiciera, como si el yo fuera un enemigo que acecha.[24] La maestría de Coetzee proviene de una larga exploración del género de la confesión. Los protagonistas de la mayoría de sus novelas cuestionan constantemente la verdad de sus intenciones, se despojan de las reconfortantes ficciones que se cuentan de ellos mismos. No son diferentes a los personajes de Dostoievski, quienes parecen moverse en divanes por sus mundos ficticios y esperar los choques con interlocutores para analizar y desnudar su

[24] Charles Taylor, *Sources of the Self, The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 148.





propia conciencia. Incluso podríamos afirmar que la confesión pública, que es una regla exclusiva de la institución de los *starets* que encabeza Zosima en el monasterio de *Los hermanos Karamazov*, en realidad es una dieta espiritual que Dostoievski ha impuesto de manera implícita a todos sus personajes, en especial al reparto completo de su última novela.

En Coetzee no sólo se trata de sus ficciones, en 1985 el escritor sudafricano publica un ensayo sobre el género de la confesión en Tolstoi, Rousseau y Dostoievski;[25] el texto provoca el mismo vértigo que *The Master of Petersburg*. En ambas piezas la confesión se revela como una espiral infinita que gira en torno a los problemas de decir la verdad sobre uno mismo y en torno a la manera en que el yo se presenta ante los otros. La sombra del engaño y el autoengaño persigue a cada pronunciamiento. El confesante se pregunta por los verdaderos motivos detrás de cada una de las imágenes que crea de sí mismo. La duda y el cuestionamiento, que alimentan a la autoreflexión, tienden a multiplicarse sin fin. Este proceso abismal, que Coetzee ya encuentra en San Agustín, se vuelve vertiginoso una vez que el contexto secular desarticula la secuencia cristiana de transgresión, confesión, expiación y absolución. Sin una autoridad que pueda dar la absolución, el final de la confesión se convierte en un problema.

La maestría de Coetzee para plasmar este proceso explica en gran medida la esencia laberíntica de *The Master of Petersburg*, donde el héroe se muestra dispuesto a enfrentar la peor verdad sobre sí mismo. Lo que impresiona no sólo es el filo para diseccionarse sino la constante expansión de la conciencia. En este sentido, Coetzee es un virtuoso de la contorsión en un espacio estrecho. En este renglón compite como un David con el gigante ruso. En

[25] J.M. Coetzee, "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau and Dostoevsky", *Comparative Literature*, vol. 37, núm. 3, verano 1985, pp. 193-232.



un párrafo su protagonista recorre de un límite a otro esa naturaleza que Aristóteles definía entre lo animal y lo divino. El salto entre las líneas es un salto de una facultad humana a otra. Presenciamos a un Dostoievski que habita el mundo de las sensaciones como un pez para después erguirse con una agilidad y un misterio que evoca a esas divinidades hindúes, que con sus cuatros brazos y cuatro piernas parecen moverse al mismo tiempo en varias dimensiones, en varios universos. Su racionalidad es diversa, múltiple, en perpetua danza entre la deliberación, el sueño, la memoria y la fantasía. Coetzee imita el arte de Dostoievski al enfocar la conciencia o la autoconciencia como el objeto principal de la representación y al evocar su funcionamiento a través de la simultaneidad. Ya que ni la memoria ni la conciencia ordenan el tiempo o los eventos de manera lineal. En ellas todo está presente o todo está potencialmente presente.[26]

Este afán no es completamente nuevo en el arte narrativo de Coetzee. En novelas anteriores como *Waiting for the Barbarians* y *Age of Iron* ya había dotado al Magistrado y a la señora Curren de una gran capacidad sensorial y un poderoso aparato reflexivo. Sin embargo, ambos personajes aún están lejos de lo que logrará Coetzee en *The Master of Petesburg*. La conciencia de su protagonista se siente inspirada en esa trágica amplitud de la cual Mitya se queja en *Los hermanos Karamazov* cuando dice que la naturaleza humana es "vasta, demasiado vasta," y que él la limitaría.[27] Incluso es posible especular que el proceso de concentración e inversión, no sólo se limita a Stavroguin, sino que Coetzee logra concentrar a los cuatro Karamazov en su protagonista y revertir ese procedimiento usual entre escri-

[26] Diane Oenning Thompson, *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 24.

[27] F. M. Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, Madrid, Editorial Alianza, 2006, libro III, cap. 3, p. 170.



tores de crear personaje, y conflictos entre ellos, a través de distribuir las características contradictorias de su propia personalidad.

El Dostoievski de Coetzee está dotado de la vitalidad indomable de Fiodor Karamazov, ese viejo Adán que sigue aferrándose a la realidad sexual.[28] Esta percepción se vislumbra en la relación del protagonista con Anna y Matryona, en su obsesión por las niñas prostitutas, en la envidia que siente por la juventud desperdiciada de Pavel. Pero en él también está contenido el hombre estético encarnado por Dimitri Karamazov, persuadido tanto por la belleza de la Madona como por la belleza de Sodoma, un hombre que es toda emoción, que se entrega a la pasión humana y tiene fe en la intuición, el hombre en tanto poeta, el hombre dominado por una espontaneidad que lo convierte en una mezcla indisoluble de bondad y maldad, un hombre dividido entre la baja pasión y la pasión elevada,[29] que se observa en la extraña mezcla de su apetito sexual y la profunda compasión por su hijo; se siente, a nivel de lenguaje, en los diversos episodios en que el maestro busca la palabra exacta y en las continuas imágenes a través de las cuales reflexiona.

También es parte de su naturaleza esa sustancia fría, soberbia, racional de Iván Karamazov, del hombre independiente, que no se arrodilla ante nada, un hombre en constante rebeldía contra Dios. Esta dimensión surge con claridad en las últimas páginas cuando el maestro ve sus acciones y su escritura como una manera de provocar a Dios, de tender una trampa para que aparezca. Y, por último, transpira esos sentimientos de responsabilidad y amor hacia todos, que practica Aliosha en tanto discípulo de Zosima.[30] Esta dimensión se evidencia en la manera en que Fiodor Mijailovich se comporta con Ivanov y, sobre

[28] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 45.

[29] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 45.

[30] *Ibid.*, pp. 45-46.





todo, en las experiencias místicas, en sus intentos de comunicación con otros mundos, en particular con su hijo muerto. Aquí la nota que toca Coetzee es mucho más oscura, muchos menos esperanzadora que aquella que suena al final de *Los hermanos Karamazov*. Por más que su protagonista quiere creer y amar, lo que se impone al final es la sensación de soledad y vacío. El protagonista no alcanza ni la gracia de Aliosha ni la regeneración de Mitya. Su movimiento no es de ascenso sino de descenso y caída. La caracterización que mejor lo define es la que él mismo se acuña: "the thinking animal plunging through the air".[31] Esta definición contiene el movimiento general de la novela y también es perfecta para definir a los protagonistas más memorables del escritor ruso: Dimitri, Iván, Raskolnikov, Svidriliagov, Stavroguin. La intensidad con la que viven es consecuencia de la caída. El protagonista de Coetzee reconoce el contenido trágico de esa verdad: "We live most intensely while we are falling —a truth that wrings his heart".[32] Es un conocimiento trágico porque surge de la entrega a la pasión, a la exaltación, a la violencia, al sufrimiento y a la muerte.[33] En el caso de la novela de Coetzee, la caída tiene que ver con perder a un hijo, pero es una caída que se vuelve más vertiginosa por la fuerza de ese elemento karamazoviano que lleva todo hasta el extremo.[34]

[31] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 21. "El animal pensante que se arroje al vacío". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 29.

[32] *Ibid.*, p. 121. "Vivimos más intensamente mientras nos precipitamos al vacío; es una verdad que le atenaza el corazón". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 137.

[33] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, p. 83.

[34] Curiosamente Dimitri habla continuamente de la caída. ¿Has experimentado, has visto en sueños, cómo se rueda de una montaña al abismo?" p. 164. "Porque soy un Karamazov. Porque si vuelo hacia al abismo, es derechito, cabeza abajo y patas arriba, hasta me siento contento de caer en esta posición humillante y lo considero para mí una hermosura". Dostoievski, *Los hermanos Karamazov*, p. 168.



Así, el protagonista de Coetzee está creado a imagen y semejanza de los protagonistas de Dostoievski, no sólo por ser un personaje extremo, en una situación extrema, sino también por ser un personaje en crisis y por ser profundamente impredecible. Como lo han señalado varios críticos, recopilados en el estudio de Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, la fortaleza del gigante ruso no es el retrato de la vida cotidiana y de la normalidad, sino el retrato de los estados marginales y de la crisis, menos frecuentes, pero no menos reales de la condición humana; esas situaciones límite "de completa desesperación, desolación y culpa, pero también de pasión funesta, elevada *hubris* y noble autosacrificio".[35] Coetzee abraza a su personaje en una doble y terrible crisis: la muerte de su hijo y la pérdida de la fe. Conforme lo seguimos en su caída, sus acciones y pensamientos cobran la fuerza de lo impredecible. En ellos se siente el anti-psicologismo que Terras ha señalado como el sustrato más esencial de los protagonistas de Dostoievski, basado en la profunda convicción en la libertad humana, la cual implica, para el autor ruso, que ningún ser humano es predecible para otro ser humano.[36]

Por instantes también podemos sentir la manera en que el protagonista de Coetzee es cautivo del propio papel que se ha impuesto. Como muchos protagonistas de Dostoievski, Fiodor Pavlovich de bufón, Katerina Ivanovna de mártir de la virtud, él también ha creado una imagen de sí mismo de la cual es prisionero.[37] Su crisis, en parte, se explica por no lograr vivir a la altura de esa imagen y de la que el mundo tiene de él. El resentimiento profundo hacia Pavel le impide cumplir el papel que se ha creado del padre doliente y no poder cumplirlo agranda la herida. Este conflicto provoca que los momentos sublimes de contacto con otros mundos estén

[35] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, p. 7.

[36] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 79.

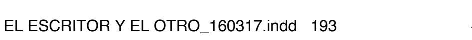
[37] *Ibid.*, p. 82.



permeados de algo patético o grotesco; por ejemplo, su intento de acercarse a su hijo a través de ponerse el traje blanco que le queda ridículo. Pero quizá la característica más sobresaliente de los protagonistas de Dostoievski, la característica que tiene un mayor impacto sobre la estructura de sus novelas, es que además de ser actores, además de confesarse continuamente, todos son formidables narradores.

La familia Karamazov se nos revela como un clan de sensualistas y, sobre todo, como un clan de contadores de historias. No sólo ellos. El reparto completo de la novela le roba continuamente la palabra al narrador. Pareciera que ellos también han huido de una ciudad asolada por la peste y han acordado contarse historias para entretenerse, aunque en su caso no se trata de un pasatiempo. A diferencia de sus contrapartes de *El Decamerón*, los narradores de Dostoievski no se han puesto a salvo y, en consecuencia, sus anécdotas tienen una urgencia, un aire apocalíptico: La historia de la humanidad, la historia de Rusia, la historia de cada individuo, parece estar en sus manos.[38] Bajo el celofán de sus anécdotas, aparecen argumentos serios; bajo el traje de narradores, emergen filósofos que discuten sobre la naturaleza del ser humano, la justicia en la tierra y la justicia en el cielo. La leyenda del gran inquisidor, el famoso poema de Iván, no sólo es precedido por la leyenda del descenso de la virgen al infierno, sino por un racimo purulento de cuentos sobre las crueldades que padecen los niños en Bulgaria, Ginebra y Rusia. Todas estas variaciones insisten sobre nuestra naturaleza criminal y caníbal.

[38] Este rasgo está íntimamente relacionado con lo que la crítica, a partir de Mijail Bajtín, ha llamado polifonía, pero también se explica por el interés, que desde el principio del siglo xix, los escritores rusos mostraron por la figura del narrador. Robert Belknap señala que ésta es una de las particularidades de la técnica novelística rusa; ve en ella la continuación y sofisticación de lo que parecía ya una vena agotada en la narrativa europea después de Laurence Sterne. Robert Belknap, "Novelistic Technique", *A Cambridge Companion to Russian Classic Novel*, Ed. Malcolm V. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 234-250.





La dificultad para comparar el trabajo de Coetzee en este reglón radica, de nuevo, en la magnitud. Supone colocar en la misma balanza a una orquesta y a un solista. Si bien Coetzee ha dotado a Pavel con el vicio incurable de escribir historias, es sobre todo su protagonista quien despliega una habilidad narrativa *sui generis*, por ejemplo, cuando le cuenta a Matryona la historia de María Lebiadkin, la loca santa que aparece en *Los demonios*. La relación de María y su hermano con Nicolai Stavroguin es una de las tramas importantes de la novela, pero el protagonista de Coetzee la resume de manera impactante:

> 'The Captain, Maria's brother, was unfortunately a drunkard. When he was drunk he used to ill-treat her. Afterwards he would remember nothing'
>
> 'What did he do to her?'
>
> 'He beat her. That was all. Old-fashioned Russian beating. She did not hold it against him. Perhaps, in her simplicity, she thought that is what the world is: a place where you get beaten.'[39]




Ya en estas primeras líneas se siente que el narrador tiene esa habilidad poética para darnos una visión de un mundo en un parpadeo: una experiencia del mundo como un lugar donde uno viene a ser golpeado. Pero no se detiene aquí:

> 'That is how a dog must see the world, after all, or a horse. Why should Maria be different? A horse does not understand that it has been born into the world to pull carts. It

[39] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 72. "El capitán, el hermano de María, era por desgracia un alcohólico. Cuando se emborrachaba le daba por maltratarla. Y después no se acordaba de lo que había hecho". "¿Qué le hacía?" "Le pegaba, eso era todo. Le pegaba a la antigua, como se ha pegado siempre a las mujeres en Rusia. Ella no se lo echaba en cara. Es posible que, en su sencillez, incluso pensara que el mundo es así: un lugar en el cual te pegan". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 85.



> thinks it is here to be beaten. It thinks of a cart as a huge object it is tied to so that it cannot run away while it is being beaten.'[40]

Coetzee horada las paredes de *Los demonios* para vincular la historia de María con el poema de Nekrásov, que es parafraseado por Iván como parte de su colección de anécdotas sobre la crueldad en *Los hermanos Karamazov.*[41] Es un poema que muestra a un campesino golpeando a un caballo en los "ojos sumisos". A través de este salto poético, de vincular a María con el caballo, Coetzee logra apretar aún más la relación entre verdugo y víctima, entre la crueldad y la inocencia, entre la insensibilidad del hombre y el horror del caballo. Con este detalle asfixiante hubiera sido suficiente, pero la genialidad está en que su narrador nos da, no una, sino dos visiones, dos formas de vivir el mundo. Lo logra a través de una ligera corrección que muestra que, junto al horror de pensar el mundo como un lugar donde uno viene a jalar una peso, hay un segundo

[40] J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 72-73. "Al fin y al cabo, así es como un perro tiene que ver el mundo. O un caballo. ¿Por qué iba a verlo María de otra manera? Un caballo no entiende que ha venido a este mundo para tirar una carreta. Sólo piensa que está aquí para ser golpeado. Piensa que la carreta es un enorme objeto al cual está atado de forma que no pueda escaparse mientras se le golpea. J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 85.

[41] "Entre nosotros, torturar pegando constituye el placer histórico, inmediato y natural. Nekrásov tiene unos versos acerca de cómo un mujik da latigazos en los ojos, "en los sumisos ojos de un caballo" ¿Quién no lo ha presenciado? Esto es algo muy ruso. Describe cómo un débil caballejo, que tira de un carro cargado en exceso, se atasca y no puede salir del atolladero. El mujik le pega, le pega furiosamente, le pega, sin comprender lo que hace y borracho de ira lo azota cruelmente sin tregua. "¡No tienes fuerzas, pero tira: muere, pero tira!" El caballejo saca fuerzas de flaqueza, y el mujik se pone a pegarle, al indefenso animal sobre los ojos que lloran, sobre los "sumisos ojos". Fuera de sí, el animal da un tirón, arranca y se pone en marcha, temblando todo él, sin respirar, ladeando, dando saltitos, de manera poco natural y humillante. F. M. Dostoyevski, *Los hermanos Karamazov*, pp. 367-368.





horror más exacto y más profundo: el peso de la carreta sólo sirve para que no nos escapemos de las golpizas.

El prisma de las identidades

Si bien una de las principales inspiraciones de Coetzee es Stavroguin, su ejecución resulta una sombra pálida del fascinante personaje de Dostoievski, ya que en ningún momento logra provocar el asombro, la empatía y, en última instancia, el misterio que rodean a esta figura. El Stavroguin de *Los demonios,* no sólo es un genio de la provocación y el escándalo, sino que se nos va revelando como un personaje trágico; alguien que está por encima de los códigos éticos y que, al mismo tiempo, acepta todo; alguien que "conquista su soberanía", según Gary Alderman, "a través de explorar la cantidad de sufrimiento, vergüenza, repulsión y mutilación espiritual que puede soportar sin perder algo interior inviolable"[42]; es un personaje que nunca sabemos cómo va a actuar porque su identidad está constituida por dos polos opuestos que generan un gran magnetismo. Por un lado, está el encanto demoniaco del orgullo, de no postrarse ante nada; por otro, una profunda e inexplicable nobleza, una solidaridad ante el individuo. El propio Dostoievski, al analizar a su protagonista en retrospectiva, dirá que en él se conjugan dos maneras de actuar: el más justo de los hombres y el más terrible de los criminales.[43] Lo interesante es que los dos extremos se tocan, se confunde y vuelven borrosa la línea entre las acciones buenas y malas. Esta opacidad convierte a Stavroguin en un enigma. Nunca

[42] Gary Adelman, "Stalking Stavrogin: J.M. Coetzee's *The Master of Petersburg* and the Writing of *The Possessed*". *Journal of Modern Literature* 23, 2, 2000, p. 356.

[43] *Ibid.*, pp. 355-356.



sabemos con seguridad lo que persigue. Nunca logramos vislumbrar el fondo de sus motivaciones. Como muchos otros protagonistas de Dostoievski, no deja de revelarnos nuevos substratos. Incluso podríamos hablar de dos Stavroguin diferentes, el de *Los demonios* y el de *La confesión*. El primero se vuelve más atractivo en la medida que es un símbolo truncado, que pierde su fondo una vez que es despojado de ese capítulo censurado que lo examina con lupa. El segundo Stavroguin aunque se confiesa ante el monje Tikhon, aunque explica sus acciones, no es menos enigmático. Pero en su caso el misterio no irrumpe por la falta de un fondo sino que siempre encuentra la manera de fragmentarse, siempre inventa una nueva manera de mentir, de reinventarse y, con ello, de escaparse del otro, de sublevarse mostrando su superioridad e independencia.

Para desenvolver la maravillosa construcción de personajes en Dostoievski quizá hay que empezar en los márgenes de sus libros, cuando retrata a personajes menores o realiza los primeros trazos de sus protagonistas. Lo que empieza como un tipo social o un personaje de comedia toma volumen a través de las contradicciones y del contraste con otros personajes. Este es el caso de la rica viuda que sólo aparece durante unas cuantas páginas en *Los hermanos Karamazov*, suficientes para ser perfectamente retratada a través de rasgos contradictorios, en tanto benefactora y atormentadora de Sonia Ivanovna. La caprichosa personalidad de la viuda sirve también para sugerir la identidad opuesta de Sonia, quien será la segunda esposa de Fiodor y será a su vez definida por el contraste con la primera esposa, Alelaida Ivanovna. Mientras que ésta es una mujer rica que golpea a Fiodor y se emancipa de él, Sonia Ivanovna es pobre, sumisa y atormentada por su disoluto esposo.

El esbozo de personajes extremos y estrafalarios, contrarios y contradictorios alcanza mayor altura en personajes un poco más importantes. Es el caso de Kirillov, materia-





lista y racionalista que, sin embargo, tiene su momento de iluminación terrenal al contemplar a una hoja de verano[44] o de María Timofeyevna, quien vive en su interior, en un mundo de fantasía y que, sin embargo, es capaz de disfrutar de la vida en una situación de precariedad y logra ver el fondo de los personas. En estos personajes se siente incluso la convivencia de dos voces, dos identidades contrarias, dentro de una misma persona.[45] En Liza Jojlakova conviven la niña sincera, capaz de desnudar su corazón, y la ingeniosa y escandalizadora mujer que quiere profanar los sentimientos más serios. Este trabajo de contrastes, que avanza hacia dentro y hacia afuera, se intensifica en los protagonistas que son acompañados por una camarilla de dobles. El juego de espejos sirve para explicar y amplificar la identidad.[46] Personajes tan dispares como Ratikin, Smerdiakov, el gran inquisidor y Kolia Krasotkin son dobles de Iván Karamazov que sirven para entenderlo mejor. A veces, el trazo de identidades sugiere que los personajes no están completamente separados, sino que están constituidos por partes de otros, como si se tratara de un calidoscopio. La imagen de Fiodor se integra de manera grotesca por las personalidades de sus tres hijos: la intuición de Aliosha, la pasión de Dimitri y el racionalismo de Iván.[47] Mientras que Stavroguin tiene esa parte conspiradora, planeadora, cínica de Verkhovenski, pero también ese rasgo noble, desinteresado, digno de Shatov.

En *The Master of Petersburg* hay un trabajo similar, si bien más concentrado, más minimalista. El rango de facultades humanas, que exhibe el protagonista de Coetzee, se expresa con transparencia en los personajes dobles y contrarios con

[44] F.D. Dostoevsky, *Demons*, Nueva York, Penguin Books, 2008, ebook, loc. 5228-5237.

[45] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 81.

[46] *Ibid.*, p. 104.

[47] *Ibid.*, p. 45.



los que se encuentra. En particular, la encarnación de Dostoievski viene acompañada de la creación de un contrario del mismo calibre: Nechaev. Aunque el primer encuentro entre ellos ocurre hasta la mitad de la novela es, sin duda, uno de los centros de inspiración de Coetzee. El autor sudafricano debe de haber dado un golpe en la mesa al reparar en cuanto tenía entre las manos. ¡Claro! ¡Nechaev y Dostoievski juntos! ¡Difícil encontrar tan perfectos antagonistas en los catálogos de la historia! El revolucionario sin escrúpulos y el escrupuloso escritor. El frío hombre de acciones, nihilista e inmoral y el apasionado hombre de letras, moralista y cristiano. El personaje real cuyas acciones parecen ficción y el escritor cuyas páginas ficticias resultaban proféticas. El viejo y el joven, el creyente y el jacobino, el padre y el asesino, quien cree en la vida y en la resurrección frente a quien cree en la destrucción y en la muerte.[48] Si bien el protagonista de Coetzee rechaza los valores que representa Nechaev, junto al rechazo hay atracción. En su primer encuentro Nechaev aparece disfrazado de mujer y comienza a coquetear con él hasta que Dostoievski descubre su identidad. El hechizo, sin embargo, se mantiene hasta el final de la novela porque detrás del primer velo de Nechaev, Dostoievski sigue encontrando la identidad de un travesti, y eso en lo que más lo excita: el carnaval, el juego explícito de los disfraces, de las identidades fabricadas.

[48] Este profundo antagonismo se siente incluso en sus escrituras. El texto más famoso que nos dejó Nechaev (en colaboración con Bakunin) parece provenir justamente de una fuente contraria a la que inspira las novelas de Dostoievski. El primer artículo del “Catecismo del Revolucionario” dice: “El revolucionario es un hombre en principio ya condenado. No puede tener ni intereses particulares, ni asuntos privados, ni sentimientos, ni amistades, ni pertenencias, ni siquiera un nombre”. El artículo dos: “El revolucionario no conoce más que una ciencia, la ciencia de la destrucción”. Y en el seis: “Severo consigo mismo, debe de ser igualmente duro con los otros. Todos los sentimientos tiernos que afeminan, como los lazos paternos, la amistad, el amor, la gratitud, el honor mismo, deben sustituirse por la fría y única pasión de la causa revolucionaria”.
http://www.lahistoriaparalela.com.ar/2006/10/30/catecismo-del-revolucionario



> “A disturbing excitement creeps over him. Like chess, he thinks: two players across a small table making their deliberative moves. It is the deliberateness that excites him —the opposite foot lifted like a pawn and placed against his?”[49]

Esta excitación está relacionada con la novela de *Los demonios*, a la cual Joseph Frank llama el libro de los impostores.[50] Ahí se denuncian las ideologías de todos los personajes por las consecuencias que tienen en la realidad. Nadie se salva: Verkhovenski, Shatov, Kirillov. Coetzee concentra este catálogo de falsos profetas en la figura de Nechaev. El juego de ajedrez no es casual. Tener frente a frente a Dostoievski y Nechaev es tener dos hombres que conocían las intrincadas rutas de la maquinación; el primero las recorrió en el mundo de la ficción, el segundo en la realidad. Ambos poseían una capacidad de lectura psicológica asombrosa. Dostoievski la desplegó en sus novelas, Nechaev en su vida diaria, ganándose a Bakunin y a la hija de Herzen y a los propios guardias que lo cuidaban en la fortaleza de Pedro y Pablo.[51]

Lo que empieza en el capítulo nueve de la novela de Coetzee se extenderá por el resto de la obra. Ahí el maestro intenta descubrir la identidad de Nechaev a través de una sucesión de imágenes: la novia de su hijo, una cantante, una mujer picada por la viruela, un hombre tras el maquillaje, el recuerdo de Nechaev como un lobo en el congreso de la paz, un niño sorprendido en el baño con los pantalones en las rodillas, un Jesús colérico, un sensualista, un

[49] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 100. “Una turbadora excitación le recorre el cuerpo. Igual que el ajedrez, piensa: dos jugadores frente a frente, en una pequeña mesa, ejecutan sus movimientos con toda deliberación. ¿Es esa intencionalidad lo que lo excita, el pie contrario levantado como si fuera un peón y colocado frente al suyo?” J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 114.

[50] Joseph Frank, *Dostoevsky*, *The Miraculous Years*, 1865-1871, p. 472.

[51] *Ibid.*, p. 443.





extremista, un jesuita. La imaginación del protagonista no se detendrá. Utilizará todas las formas para tratar de apresar a ese Proteo. Las imágenes que se forman no son caprichosas, cada una nos dice algo de Nechaev, de sus intenciones y de sus deseos.

El juego de ajedrez que estamos presenciando es el juego elemental y eterno entre Dionisio y Apolo: Nechaev en sus oscuras e incesantes mutaciones y el placer de Dostoievski de contemplarlas y vincularlas. Este movimiento imita de nuevo uno de los impulsos principales detrás de la creación de *Los demonios*. En esta novela Dostoievski intentó definir el nuevo tipo social que representaban los jóvenes radicales de 1860 a través del modelo de Nechaev y su contraposición con Shatov.[52] Lo interesante es que conforme la novela de Coetzee avanza lo que aparece en principio como la imagen rotunda del otro y el contrario se revela como un doble, un reflejo de sí mismo. El protagonista se descubre como Nechaev, traicionando a todos con tal de escribir. Incluso utiliza la muerte de su hijo para hacer surgir esas voces contrarias que le permitirán escribir su novela. Cualquier experiencia se justifica en la medida "que sirve a la danza de la pluma".[53]



Otro personaje que funciona como doble y contrario del protagonista de Coetzee es el investigador Maximov. La oposición entre Dostoievski y él se teje a partir de las figuras del escritor y del censor, pero sobre todo de la oposición entre dos tipos de lectores, dos tipos de intérpretes: el lector materialista y el espiritual, el lector que mantiene una distancia y el que se identifica, el lector racional y el

[52] Richard Peaver, *op. cit.*, p. xii.

[53] Gary Alderman señala y explora a profundidad la identidad de estos contrarios: "ambos son idólatras, fanáticos. Mucho de lo que denuncia en Nechaev está en sí mismo". *Op. cit.*, pp. 353-355.





lector poseído. Esta confrontación no hubiera resultado fructífera sin los dones de interpretación y la sensibilidad literaria que le otorga Coetzee a Maximov. El investigador observa constantemente las palabras que él y otros utilizan: "you have come here purporting —but need to use the ugly word? Let us use it gingerly".[54] Y cuando le enseña a Dostoievski la lista de personas que el grupo de Nechaev pretende asesinar, Maximov revela una perspicacia psicológica a la altura de su rival: "it is a list such as a young man with a grudge against society might concoct in the space of an afternoon, perhaps as way of showing off to the very young woman to whom he is dictating —showing off his power of life and death, his completely illusory power".[55] Más adelante, cuando lee el cuento que Pavel escribió sobre el asesinato de un terrateniente, comenta sobre el estilo: "A touch of realism, don´t you think?"; incluso comenta sobre la ejecución artística y la inspiración: "The rest of the story is sketchy […] Perhaps, once the obscene Karamzin has been polished off, the author's inspiration began to dwindle".[56] Estos comentarios preparan el terreno para la discusión que surge entre ellos, en el capítulo cinco, alrededor del caso Nechaev. La oposición de Maximov no es, en rigor, tan importante en la trama como en la discusión

[54] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 34. "viene aquí y afirma ser … En fin ¿hay que utilizar esa fea expresión? Utilicémosla cautelosamente, por así decir, al menos por el momento, a falta de una mejor". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 43.

[55] *Ibid*., pp. 36-37. "esa es la lista que bien podría haber elaborado un joven con motivos de queja contra la sociedad en general en el espacio de una sola tarde, puede que como forma de darse tono ante la mujer misma a la que le está dictando. Así se jacta de su poder sobre la vida y la muerte, de un poder completamente ilusorio". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 46.

[56] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 41. "Simpático toque de realismo, ¿no le parece? En fin, el resto del cuento es un poco más que un esbozo […] Posiblemente, cuando ya no queda ni rastro del obsceno Karamzin, la inspiración de nuestro autor comenzó a flaquear". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 52.



abierta de los temas fundamentales de la novela. Aquí, la escritura de Coetzee logra algo comparable al arte que despliega Dostoievski en *Los hermanos Karamazov.*

Orfeo sin lira

Para el escritor ruso, el trabajo con los temas y los motivos está vinculado con la importancia de las ideas en una novela, ideas que sirvan para interpretar los sucesos y a los personajes. Esto no es exclusivo de Dostoievski. El amplio rango de escritores realistas rusos del siglo XIX comparte esta inclinación. Su arte consiste en gran medida en la búsqueda de un principio revelador. Todos comparten la creencia de que el novelista puede penetrar los fenómenos de la vida individual y social, y alcanzar la esencia de la condición humana.[57] Incluso Dostoievski equipara tener ideas con tener pasiones. “En poesía tienes que tener una pasión, tienes que tener tu idea, tienes que tener tu dedo índice absolutamente alzado con pasión. Una representación realista pero indiferente a la realidad carece absolutamente de valor”.[58]



La idea central en *Los hermanos Karamazov* es que, cuando el hombre se enfrenta a las cuestiones malditas, a las preguntas sobre la justicia, la belleza y la verdad, sólo la razón divina lo puede ayudar. La razón humana y la razón divina (que posee el hombre), la brillantez intelectual y la simple sabiduría cristiana, son las dos fuerzas que combaten en el centro de la novela y hacen gravitar temas y moti-

[57] Victor Terras, “The Realist Tradition”, *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 192.

[58] Citado en Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 41.






vos.[59] A veces un motivo aparece en una serie de variaciones. Por ejemplo, "todos somos responsables de todos" es el motivo que acompaña a Zosima pero también aparece cuando Iliusha culpa a Aliosha de que su padre haya sido humillado por Dimitri. Mientras que "siempre vale la pena hablar con un hombre inteligente" es el motivo del capítulo siete (libro cinco) y también el motivo que comparten los otros discípulos del demonio: Fiodor, Iván y Smerdiakov. De la misma manera, la parábola sobre la semilla, la necesidad de sufrir y morir para resucitar, es el motivo que acompaña a Zosima y Aliosha.[60] Esta diversidad de temas se vincula por lazos sintagmáticos y paradigmáticos que crean un efecto sinfónico. En esto Coetzee es completamente fiel a Dostoievski. Los temas que aborda son los que aparecen en repetidas ocasiones en la últimas novelas de Dostoievski y en los cuadernos de trabajo de esos años. En particular Coetzee se centra en tres temas: el demonismo, la batalla entre padres e hijos y la resucitación. Estos temas agregan nuevas aristas a las cuatro tramas principales. Como si fueran nuevos vectores, multiplican los planos y las dimensiones de la novela.

Coetzee introduce el primero de los temas a través del detective Maximov, quien le disputa a Dostoievski lo que es una de las premisas principales de la novela *Los demonios*: la insinuación de una posesión demoniaca, sobre todo de Stavroguin, pero, en última instancia, de todo el pueblo. Esta afirmación tiene un timbre gótico y extraño, pero la importancia de este tema para el autor ruso no es menor. El tema se anuncia desde el título de la novela, en sus dos epígrafes y está detrás de la concepción de Verkhovenski y Stavroguin. Incluso, en el capítulo de *La confesión*, Stavroguin confiesa

[59] *Ibid*., p. 42.

[60] *Ibid*., pp. 102-104.



que ha sentido una presencia demoniaca en su cuarto.[61] El tema reaparece con mayor fuerza en *Los hermanos Karamazov.* Lo que en la escena de Stavroguin es sólo un atisbo se convierte en la larga y agónica entrevista de Iván con el demonio. Hay algo más, el reparto completo de la novela parece dividido en los hombres que están con el diablo y los hombres de Dios. Los primeros encabezados por Iván, los segundos por Aliosha.[62] Gracias a este esquema *Los hermanos Karamazov* aparece "como una visión de la *vida real* refractada a través del prisma del anciano santo y los demoniacos Karamazov";[63] una novela sobre la bondad y maldad, sobre la virtud y el pecado, una batalla donde dios y el diablo luchan por el corazón humano.[64]

El mal, dios y el diablo son entendidos por Dostoievski antropológicamente, como inmanentes en la naturaleza humana. El mal se manifiesta con claridad en el intento del hombre de ser todopoderoso y remplazar a Dios. Es también una versión del mítico tramposo, o demonio astuto, que tiene una formidable habilidad para crear confusión y desorden.[65] En el fondo, el diablo para Dostoievski permanece como el padre de la mentira, que crea imágenes distor-

[61] El cambio en el título tanto en inglés como español de *Los poseídos* a *Los demonios* muestra la inestabilidad del significado. Si bien la novela nunca esclarece quienes son los demonios se puede conjeturar que en realidad no son los personajes quienes sólo han sido poseídos. Como lo ha señalado Richard Peaver en el prólogo a su traducción al inglés, los epígrafes apuntan en dos direcciones. Por un lado, al sustrato folklórico, al mundo de espíritus, brujas y duendes, que está en resonancia con la atmósfera atemorizantes de la novela y, sobre todo, con la loca y coja del pueblo María Lebiadkin, y su "otra realidad": la historia de su matrimonio con un príncipe que ha sido remplazado por un impostor. Por otro, al sentido escatológico de las curaciones milagrosas de Cristo, donde se enfatiza la autodestrucción de los cerdos y la curación del hombre. Fyodor Dostoevsky, *Demons*, trad. Richard Peaver y Larissa Volokhonsky, Nueva York, Vintage Books, 1995, pp. xiii-xiv.

[62] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 54-55.

[63] *Ibid.*, p. 80.

[64] *Ibid.*, p. 73.

[65] *Ibid.*, p. 89.



sionadas del ser humano, lo adula como un ser autónomo que no se arrodilla ante nadie, como el amo de la creación.[66] Los personajes que están con el diablo son personajes aislados, orgullosos, fragmentados, que sólo persiguen sus fines.

La posesión del demonio le sirve a Dostoievski para interpretar el impacto de las ideas de la ilustración en la sociedad tradicional rusa. A través de las imágenes de posesión, representa la manera en que muchos de sus contemporáneos fueron dominados en sus pensamientos y acciones por las oleadas de las nuevas ideas que llegaban de Europa; el "racionalismo, idealismo, utilitarismo, empirismo, socialismo, materialismo, anarquismo, nihilismo" y el resto de los ismos.[67] Dostoievski no estaba preocupado por la verdad o falsedad de estas ideologías, sino por los tipos de hombres que creaban. Lo mismo sucede con la creencia en Dios y en Cristo. Para el autor ruso lo relevante no es si existen o no, sino cómo se vive con esa creencia o sin esa creencia, el tipo de hombres que surgen de ella.[68]

Este tema aparece en la novela de Coetzee de varias maneras. En el capítulo cinco vemos a Dostoievski en el momento de formular esta particular visión alrededor del caso Nechaev. "Nechaevism is not an idea. It despises ideas, it is outside ideas. It is a spirit, and Nechaev himself is not his embodiment but his host, or rather he is under possession of him".[69] Luego, el protagonista ve a los secuaces de Nechaev bajo la imagen de cerdos, en clara alusión al pasaje de Lucas que sirve de epígrafe a *Los demonios*: "the swine-

[66] Richard Peaver, op. *cit*., p. xv.

[67] *Ibid*., p. xvii

[68] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 48.

[69] J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 44. "El nechaevismo no es una idea. Desprecia las ideas, está fuera de la esfera de la ideas. Es un espíritu, y el propio Nechaev no es su encarnación, sino su anfitrión. Mejor dicho, está poseído por él". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 54.



girl Katri".[70] El propio protagonista se sentirá acechado: "He is not alone. But the presence he feels in the room is not of his son. It is that of a thousand petty demons, swarming in the air like locust let out of a jar".[71] Y el motivo de la posesión también será clave en la trama principal, en la forma en que la imagen de Nechaev remplaza a la de Pavel. Lamentablemente este énfasis temático se diluye en la versión en español cuando el traductor escribe en tres ocasiones diferentes "daimon" en vez de "demonio" como si Coetzee hiciera referencia erudita al daimon griego.[72]



El salto hermenéutico más audaz de Coetzee es interpretar el proceso creativo de acuerdo al motivo de la posesión. Patrick Hayes señala con precisión que el protagonista de Coetzee se somete a una especie de rituales de autohipnosis, desdoblamientos para diseccionar sus emociones y no tienen ningún reparo en borrar la línea entre el bien y el mal con tal de poder encontrar la inspiración para seguir

[70] *Ibid*., p. 217. El pasaje de Lucas 8: 35 es uno de los dos epígrafes de *Los demonios*: "Y había allí un hato de muchos puercos que pacían por el monte; y le rogaron que los dejase entrar en ellos; y los dejó. Y salidos los demonios del hombre, entraron en los puercos; y el hato se arrojó de un despeñadero en el lago y ahogose. Y los pastores, como vieron lo que había acontecido, huyeron, y yendo dieron aviso en la ciudad y por las heredades. Y salieron a ver lo que había acontecido; y vinieron a Jesús, y hallaron sentado al hombre de quien habían salido los demonios, vestido y en su juicio a los pies de Jesús.; y tuvieron miedo". (Versión de Cipriano de Valera). F.M. Dostoyevski., *Los demonios*, trad. Juan López-Morillas, Barcelona, Alianza, 2011, p. 19.

[71] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 228. "No está solo, aunque la presencia que siente en el cuarto no es la de su hijo. Es la de un millar de inicuos demonios que bullen en el aire como langostas recién sueltas de un tarro". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 250.

[72] "You say we should not lock Nechaev up because he is possessed by a *demon* (shall we call it a *demon*?"/ "Dice usted que no deberíamos encerrar a Nechaev porque es un *daimon* ¿Le parece que lo llamemos un *daimon*?", p. 44/54. "It is like fighting demons"/"Es como luchar contra un daimon", p. 45/56. "You speak of reading as though it were *demon-possession*"/ "Habla de la lectura como si fuera lo mismo que estar poseído por un *daimon*". p. 47/58. J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage.





con su escritura.[73] Así el orgullo, el ilusorio poder sobre la vida y la desolación hacen de los dos antagonistas, del terrorista Nechaev y del escritor Dostoievski, dos personajes igualmente demoniacos, igualmente poseídos, de ahí que el desenlace de la novela presente a la escritura como un arte de la traición.

Otro tema que el autor ruso aborda en sus últimas novelas es el de los padres y los hijos. En su cuaderno de 1876 hay el proyecto de escribir una novela con este título. Ahí bosqueja la anécdota de un padre que deja a morir a su hijo en la nieve cuando se entera que él no es el verdadero padre.[74] Las luchas entre padres e hijos electrizan las páginas de *Los demonios* y de *The Master of Petersburg.* A través de esta pugna nuestro protagonista verá los impulsos profundos de los otros y contemplará su propio reflejo. Frente a la infancia de Matryona, él sentirá los humores de su cuerpo en su ropa, su piel seca y escamosa, el sonido de sus placas dentales y sus hemorroides.[75] Al imaginarse escenas de sexo de su hijo se verá como una rata vieja escurriéndose, buscando las migajas que han dejado los jóvenes después del banquete.[76] E interpretará de manera reiterada la lucha entre revolucionarios y la policía de acuerdo a esta pulsión.

Coetzee rescata así el piso profundo de *Los demonios*, el análisis de las pulsiones que estaban detrás de los altos ideales de la época. En *The Master of Petersburg* el protagonista tratará de luchar contra el sentimiento de venganza y resentimiento, pero cada vez que se introduce en el espíritu de la época, se ve a sí mismo arrastrado por estos bajos impulsos. Es significativo que en el capítulo cinco de la novela de Coetzee el tema de padres e hijos es presentado

[73] Patrick Hayes, *op. cit.*, p. 353.

[74] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 13.

[75] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 66.

[76] *Ibid.*, p. 107.



por Maximov como una interpretación rival del otro tema, el fenómeno de la posesión:

> So I wonder, in the end, whether the Nechaev phenomenon is quite as much an aberration of the spirit as you seem to say. Perhaps it is just the old matter of fathers and sons after all, such as we have always had, only deadlier in this particular generation, more unforgiving.[77]

Estos dos temas son fracturas que recorren las tres últimas novelas de Dostoievski. Junto a la división entre los personajes cercanos al diablo y personajes cercanos a Dios, la novela *Los demonios* está claramente dividida en dos generaciones, los idealistas liberales de 1840 representados por Stephan Trofimovich Verkhovenski y los radicales, nihilistas de 1860, representados por su hijo Piotr Verkhovenski. En ese sentido *Los demonios* no sólo es un retrato del joven movimiento revolucionario, sino del vínculo y la responsabilidad de los padres. El tema reaparece en *El adolescente* a través de la dinámica de una familia accidental, de un hijo bastardo que se confronta con su padre, Versilov, pero es en *Los hermanos Karamazov* donde surge el tema con toda su brutalidad y, al mismo tiempo, elevado hasta alturas morales y teológicas. Iván es culpable de participar en el asesinato de su padre y, sobre todo, de atentar contra la misma idea de un padre Dios. Su rebelión quiere poner al hombre en ese pedestal. Coetzee destila las pugnas revolucionarias de *Los demonios* y las más claramente familiares de *Los hermanos Karamazov* y las condensa sobre una base psicológica-mítica:






[77] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 45. "Por eso me pregunto, al final, si el fenómeno de Nechaev es una aberración del espíritu, tal como usted da a entender. Quizá solo sea en definitiva la vieja pugna entre padres e hijos, la que siempre ha existido, solo que en esta generación en particular adquiere una naturaleza más mortífera, más inexpugnable". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 56.





> It is always like this between fathers and sons: jokes masking the intensest rivalry? And is that the true reason why he is bereft: because the ground of his life, the contest with his son, is gone, and his days are left empty? Not the People's Vengeance but the Vengeance of the Sons: is that what underlies the revolution —father envying their sons their women, sons scheming to rob their father's cashboxes?[78]

La ambivalencia de sentimientos entre padres e hijos se explora en las reflexiones frecuentes del protagonista y forma el doble filo de la trama. La historia del padre que intenta rescatar a su hijo de la muerte parece, por momentos, la historia del padre que viene a enterrar a su hijo para quedarse con su cuarto, su casera, su amiga; el padre escritor que viene a apropiarse incluso de la historia que estaba escribiendo. Claro que la agresión es mutua, en los papeles que ha dejado Pavel se siente el resentimiento contra su padrastro. Esta agresión es explorada por el autor ruso en la relación entre Dimitri y Fiodor, una agresión que no se limita a su padre sino que se manifiesta contra la figura paterna en general, como lo ha señalado Victor Terras, al apuntar que es una agresión triple: contra su padre natural, Fiodor, contra su padre espiritual Grigori, contra el padre de Iluscha, Sneguiriov.[79] Pero hay que regresar a Coetzee para advertir lo que logra en sus variaciones sobre el motivo de los impulsos amorosos-asesinos:



[78] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 108. "¿Son siempre iguales entre padre e hijos esas bromas que enmascaran la rivalidad más intensa que se pueda imaginar? ¿Y esa es la verdadera causa de su desolación, a saber, que como han desaparecido los cimientos sobre los que estaba edificada su vida, la competición continua con su hijo, y sus días se han quedado vacíos de toda emoción? No, no es la Venganza del Pueblo, sino la Venganza de los Hijos: he ahí lo que de veras subyace a la revolución, los padres que envidian a sus hijos y a sus mujeres, los hijos que urden la trama para robar los ahorros de sus padres". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 123.

[79] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 61.



> He recalls a fellow-convict in Siberia, a tall, stooped, grey man who had violated his twelve-year-old daughter and then strangled her. He had been found after the event sitting by the side of a duckpond with the lifeless body in his arms. He had yielded without struggle, insisting only in carrying the dead child home himself and laying her out on a table —doing all of this with, it was reported, the greatness tenderness. Shunned by the others prisoners, he spoke to no one. In the evenings he would sit on his bunk wearing a quite smile, his lips moving as he read the Gospels himself. In time one might have expected the ostracism to relax, his contrition to be accepted. But in fact he continued to be shunned, not so much for a crime committed twenty years ago as for that smile, in which there was something so sly and mad that it chilled the blood. The same smile, they said one to another, as when he did the deed: nothing in his heart has changed.[80]



La primera frase basta para presenciar un terrible crimen. Lo que podría ser una larga suma de agravantes —no sólo violación de una niña por un hombre viejo, sino de su propia hija y el estrangulamiento— se presenta de manera compacta como si fuera el resultado de una suma. Esta

[80] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, pp. 124-125. "Recuerda a un convicto al que conoció en Siberia, un hombre alto, encorvado y gris, que había violado y estrangulado a su hija, una niña de doce años. Lo habían encontrado después de cometer el crimen, sentado a la orilla del estanque de los patos con el cuerpo inerte en sus brazos. Se había entregado sin resistencia, insistiendo únicamente en llevarse a la niña muerta en brazos, para dejarla tendida sobre una mesa, en su casa; todo esto lo hizo, según se contaba, con infinita ternura. Despreciado por los prisioneros, no hablaba con nadie. Por las noches se sentaba en su litera con una apacible sonrisa en sus labios, que movía a la vez que leía los Evangelios. Con el tiempo cualquiera hubiese supuesto que el ostracismo remitiría, que su contrición sería aceptada. Pero siguió siendo despreciado y rechazado, no tanto por su crimen cometido veinte años antes, cuanto por aquella sonrisa, en la que había algo tan taimado y tan demente que helaba la sangre del que la veía. Esa misma sonrisa, se decían unos a otros, de cuando hizo lo que hizo: en su corazón no había cambiado nada". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 140.





manera de narrar recuerda la apología que hiciera Italo Calvino de la levedad como valor literario. Estamos ante un Perseo que está dispuesto a acercarse a la medusa. Pero si creíamos que el crimen no podía ser más terrible estamos equivocados. La siguiente frase lo va extender pero a través de la imagen contraria, arcádica, del amor y la tranquilidad que siguen al crimen. Esa ternura demente que comienza con la mención del lago de patos se va a extender en cada una de sus acciones, le va alcanzar para veinte años. Lo cierto es que nos adelantamos. La agilidad de la narración reside en el salto que damos a la reacción de los presos y la contrición del asesino. Ahí aparece esa ternura bajo la forma de una sonrisa, pero ésta se asoma en el párrafo tímidamente como indica su adjetivo "quiet" para no detener el relato. Con el tiempo, se nos dice, se podría

pensar en cambio o en reforma, sin embargo el rechazo de los presos se mantuvo. Si antes habíamos saltado a la prisión, ahora saltamos en el tiempo. Han pasado veinte años y la sonrisa permanece con sus características nefastas. La última frase acentúa la identidad que ha corrido por debajo de los saltos y los cambios en todo el párrafo, no sólo a través del significado sino de las palabras que se siguen como ecos, como hermanas: *same smile/ one to another/ did the deed*. Después de eso sólo puede haber una conclusión: "nada en su corazón había cambiado". Aquí termina el relato o eso es lo que naturalmente pensamos. Pero regresemos. Si en el párrafo anterior saltamos, corrimos, volamos, ahora nos detenemos, nos sumergimos, buceamos para buscar su significado. Como lo sabía Calvino, levedad no implica superficialidad. Al movimiento horizontal de desplazamiento sigue uno vertical de profundización, el cual comienza, como es característico en Coetzee, con una pregunta:



> Why does it recur now, this image of a man at the water's edge with the dead child in his arms? A child loved too

much, a child become the object of such intimacy that it dare not be allowed to live. Murderous tenderness, tender murderousness. Love turned inside out like a glove to reveal its ugly stitching. And what is love stitched from? He calls up the man again, looks intently into the face, concentrating not in the eyes, closed in trance, but on the mouth, which is working tightly. Not rape but rapine —is that it? Fathers devouring children, raising them well in order to eat them like delicacies afterwards. *Delikatessen*.[81]

Este párrafo es un viaje al fondo de la imagen, un viaje interpretativo, buscando la fórmula más precisa, más sencilla; la expresión elemental que logre contener al universo desplegado. Si el párrafo anterior fue un ejercicio de expansión ahora estamos frente a uno de concentración. Sin darnos cuenta estamos a haciendo geometría, álgebra: de pronto llegamos a nuestro destino, al lugar donde los dos extremos se encuentran, donde se equilibra la ecuación, se cierra el círculo y las palabras contrarias se vuelven intercambiables: ternura homicida, homicidio tierno.



El repertorio de la escena es absolutamente dostoievskiano: la anécdota, los personajes, la psicología, la metafísica, incluso el estilo. El asesino demoniaco y la niña víctima inocente, el planteamiento de emociones contradictorias, la absurda injusticia de la condición humana y el trazo a través de paradojas. Pero una vez que el protago-

[81] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 125. "¿Por qué se le presentaba ahora esa imagen de un hombre a la orilla del agua, con la niña muerta en brazos, una niña amada hasta el exceso, una niña que fue objeto de tal intimidad que ya no le estuvo permitido vivir? Una ternura homicida, un tierno instinto homicida. El amor es vuelto del revés como un guante, y quedan a la vista las feas costuras de su interior. ¿De qué están hechas las costuras del amor? Invoca una vez más la imagen del hombre, lo mira con atención a la cara concentrándose no en los ojos, que los tiene cerrados como si estuviera en un trance, sino en la boca, que se mueve de modo inapreciable. No es una violación, es rapiña. ¿Es eso? Los padres que devoran a los hijos, que los crían bien para comérselos después y saborearlos cuando estén en sazón. *Delicias*". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 140-141.





nista comienza a subir a la superficie, ocurre algo aún más notable, el juego de sonidos se traduce —al recorrer las capas— en una imagen poderosa, insuperable: el amor vuelto al revés que enseña sus feas costuras. Nótese que antes de que aparezca el guante, ya tenemos su movimiento implícito: *Murderous tenderness*, *tender murderousness*. Después las palabras caen solas en la figura del retruécano que se ha formado. Aquí no queda más que quitarse el sombrero. Estamos ante gran literatura. El resto del párrafo es una nueva interpretación, para ello va regresar a la imagen, a la superficie. Un ligero cambio en la imagen, la sonrisa que más bien es una mandíbula masticando, se traduce en un ligero cambio en las palabras, no "rape" sino "rapine", esto le servirá al protagonista para regresar a una acción más universal, más mítica, los padres que devoran a los hijos, con ello abre el camino de regreso al movimiento que encabeza Nechaev que se apoya justo en exponer este crudo sustrato entre las generaciones.

La resurrección es el tercer tema y el más potente en la estructura de la novela de Coetzee. En esto vuelve a ser profundamente dostoievskiano. La unidad última de *Los hermanos Karamazov* se basa en la pasión y resurrección. El *thriller* detectivesco de Dimitri y la tragedia de Iván son contenidos y revertidos por la narrativa evangélica de Aliosha. La caída y la elevación humana abren y cierran la novela y articulan los capítulos más importantes. Ya en el epígrafe se evocan los dos destinos posibles que seguirán los personajes: "En verdad, en verdad os digo, si el grano de trigo no cae en la tierra y no muere queda solo, pero si muere da mucho fruto". La muerte de Zosima provoca la crisis y el renacimiento de Aliosha, quien en la escena final siembra la solidaridad en sus doce pequeños discípulos.[82]

[82] Diane Oenning Thompson, *op. cit.*, pp. 52-73.





En la novela de Coetzee lo que inicia como la trama principal: el rescate del hijo de los brazos de la muerte se convierte de un instante a otro en una sucesión de imágenes alrededor de la resurrección y la eternidad. Si en el pasaje del protagonista ante la tumba se siente la lucha de la conciencia por estar más allá del tiempo y la materialidad, en el párrafo que ahora citaremos el esfuerzo está emparentado directamente con la poesía, con las repeticiones y paralelismos que la caracterizan. Aquí se identifica al padre doliente con el poeta sin lira. Esta asociación nos permite entender el estilo de toda la novela de Coetzee, la constante repetición de todos sus elementos. Padre y poeta persiguen lo mismo: vencer la linealidad del tiempo, dejar atrás la sucesión propia de la narración para alcanzar la simultaneidad donde conviven todos los tiempos:

> He is trying to cast a spell. But over whom, over a ghost or over himself? He thinks of Orpheus walking backwards step by step, whispering the dead woman's name, coaxing her out of the entrails of hell: of the wife in graveclothes with the blind, dead eyes following him, holding out limp hands before her like a sleepwalker. No flute, no lyre, just the word, the one word, over and over. When death cuts all other links, there remains still the name. Baptism: the union of the soul with the name, the name it will carry into eternity. Barely breathing, he forms the syllables again: Pavel.[83]

[83] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 5. "Intenta lanzar un encantamiento, pero ¿sobre quién? ¿Sobre un espíritu o sobre sí mismo? Piensa en Orfeo cuando camina hacia atrás, paso a paso, susurrando el nombre de la mujer muerta, para engatusarla y obligarla a salir de las entrañas del infierno; piensa en la esposa envuelta en el sudario, con los ojos ciegos, muertos, que lo sigue con las manos extendidas ante sí, inertes, como una sonámbula. No hay flauta, no hay lira: sólo la palabra, la única palabra, una y otra vez. Cuando la muerte siega todos los demás lazos, aún queda el nombre. El bautismo: la unión de un alma con un nombre, el nombre que llevará por siempre, por toda la





En párrafos como éste Coetzee demuestra que es un consumado miniaturista. La gesta poética radica en pasar en unas cuantas líneas del mito griego de la muerte con Orfeo al ritual cristiano de la vida bajo la forma del bautismo. A través de estas dos tradiciones, el protagonista intenta entender sus acciones y lo logra, de manera asombrosa, tendiendo un puente que se sostiene en la figura del Orfeo. Es un puente que nos lleva a otra región, a una dirección insospechada y lo hace a través de la corrección de cuanto se dijo antes: Es Orfeo, pero un Orfeo sin lira. Coetzee utiliza a menudo esta técnica en el desarrollo de sus párrafos, la cual les insufla vida, fuerza y la inmediatez de la literatura no como producto final, sino como un proceso en constante formulación. En este trabajo sigue a Dostoievski, cuya revolución estética y ética, según Bajtín, radica en la transformación de la novela en una forma abierta, inconclusa, como si el autor estuviera en el curso de escribir, tanteando su camino hacia una formulación definitiva de sus ideas.[84]

Así, el mito griego y el ritual cristiano forman los dos movimientos que articulan el párrafo; ambos se desarrollan a través de la repetición de palabras: (1) over/ over, step by step; (2) word/word, over and over. Pero en el primer movimiento la repetición tiene un sentido de maldición, encierro, muerte, expresada en la selección de sustantivos y adjetivos: "dead woman", "entrails of hell", "graveclothes", "blind", "dead", "limp" y el uso de verbos infinitivos que evocan una actividad sin fin; mientras la segunda parte es una respuesta, una lucha, una rebeldía contra el dilema del protagonista que es resumido de manera potente en la frase: "when death cut all the links". Y la respuesta de Coetzee/Dostoievski es inusitada porque

---

eternidad. Apenas respira, pero forma de nuevo las sílabas: Pavel". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 13.

[84] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, p. 87.





la respuesta del padre se convierte en la respuesta del escritor y del creyente cristiano. O para decirlo de otra manera: la respuesta es asombrosa y, al mismo tiempo, es la que esperaríamos de un escritor: la palabra ("word"). Ésta no sólo se repite dos veces, sino una infinidad a partir de unirla al "over and over". Pero no tanto la palabra, sino la palabra exacta: el nombre (name), el cual se repite tres veces hasta desembocar en la noción de eternidad.

Toda la novela de Coetzee intenta responder a la doble pregunta planteada en este párrafo ¿Qué hace un padre ante la muerte de un hijo? ¿En qué consiste la vocación existencial de un escritor? Son preguntas que se iluminan recíprocamente. Ambas giran alrededor de la figura del "Orfeo sin lira", es decir del escritor como poeta impotente, el hombre cuyo oficio consiste en recuperar la vida, seguramente un reencarnador, pero uno demasiado consciente de su arte para hacerse ilusiones. Esto se hará más explícito hacia el final de la novela: "Poet, lyre-player, enchanter, lord of resurrection, that is what I am called to be. And the truth? Stiff shoulders humped over the writing-table and the ache of a heart slow to move. A tortoise heart".[85]



Antes, al principio de la novela, junto al Orfeo sin armas, está la narrativa cristiana, la cual nos lleva del aparente poder del poeta, a un reconocimiento de su impotencia y, a partir de ella, a su esperanza. El héroe del párrafo se reconoce desarmado. Es en esta fragilidad, donde, paradójicamente, descubre su grandeza. Así el clímax surge con la inesperada palabra "bautismo" y la definición contundente que se da de ella. La desnudez y sencillez que

[85] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, pp. 152-153. "Poeta, tañedor de lira, mago, señor de la resurrección, eso es lo que a mí me queda por ser. ¿Y la verdad? La espalda bien recta ante el escritorio, el dolor de un corazón que se mueve con lentitud. Corazón de tortuga". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 170.





implica el nombre se convierte en el nombre que es todo poder, que carga su eternidad.[86]

El motivo de Orfeo vuelve en varias ocasiones y hace explícita la condición que el rey del inframundo estableció para que Orfeo recuperara a su esposa muerta: "the rule: one look, one only; not glancing back. But I look back".[87] Mientras tanto, el protagonista va a descubrir que, lo que más odia, lo que le parece insoportable, no es tanto la muerte, sino la certeza que tuvo su hijo de estar muriendo, el momento en que se dio cuenta de que la caída era inevitable. De ese momento quiere salvarlo. Este gesto puede ser muy natural en un padre, pero lo es más en el caso de Dostoievski, quien una y otra vez en sus novelas regresa sobre la crueldad infinita del condenado al patíbulo que sabe la hora precisa de su muerte. Dostoievski lo vivió en carne propia. En 1849 fue condenado a muerte junto a otros miembros del círculo de Petrachevski. El zar los perdonó, pero quiso que el perdón llegara sólo hasta el último momento, cuando los condenados ya estaban sobre el patíbulo esperando la primera descarga de los fúsiles. Ese día Dostoievski tuvo la certeza de la muerte, pero también ese día resucitó de la tumba. Estas dos fuerzas, que están detrás del párrafo de Orfeo, regresan de manera inesperada en la seducción de la casera Anna:




[86] La palabra bautismo aparece en el párrafo por otra razón. Con ella, Coetzee inaugura discretamente el cauce de imágenes con el que se encontrará su protagonista. Sus intentos de recuperar a su hijo, de llegar a él a través del sentimiento, van a ir acompañados de imágenes de cauces, posas y ríos. El agua adquiere por lo menos dos significados. En la superficie de la historia está relacionada con que el cuerpo de su hijo fue hallado en el agua. Más allá, en la profundidad, encontramos la insistencia con que la tradición ha marcado como un río la frontera entre la vida y la muerte. Conforme la novela avanza estas imágenes se multiplican para llevar al protagonista cada vez más lejos.

[87] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 54. "La regla: una mirada, solamente una; no vale mirar de nuevo. Pero yo vuelvo a mirar". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 65.





> She wears a silver chain around his neck. With his finger he follows the loop of the chain till he comes to the little crucifix. He raises the crucifix to her lips; warmly and without hesitation she kisses it. But when he tries to kiss her, she averts her head. 'Not now', she whispers.[88]

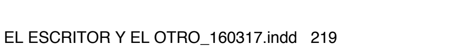
No es extraño hallar en el cuello de una rusa del siglo xix un crucifijo, sin embargo Coetzee no lo ha puesto ahí como detalle costumbrista. El beso al Cristo marca el umbral, el contexto en que la relación entre Anna y Dostoievski se desenvolverá. La muerte y la resurrección juntarán sus cuerpos, marcarán la dinámica de sus movimientos, pero eso va a suceder después de manera sorpresiva, por el momento estamos en el encuentro físico, sensorial de los cuerpos:



> They spend the night together in his son's room. What happens between them happens in the dark from the beginning to the end. In their lovemaking he is struck above all by the heat of her body. It is not at all as he had expected. It is as if at her core she were on fire. It excites him intensely, and it excites him too that they should be doing such fiery, dangerous work with the child asleep in the next room.
>
> He falls asleep. Sometime in the middle of the night he wakes with her still besides him in the narrow bed. Though he is exhausted, he tries to arouse her. She does not respond; when he forces himself on her, she becomes like a dead thing in his arms. [89]

[88] J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, pp. 55-56. "Lleva una cadena de plata al cuello. Con el dedo, él sigue el trazo de la cadena hasta llegar al pequeño crucifijo. Lo toma y se lo acerca a ella a los labios; cálidamente y sin titubear lo besa. Pero cuando él intenta besarla, ella aparta la cabeza". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 67.

[89] *Ibid.*, p. 56. "Pasan la noche dormidos en el cuarto de su hijo. Lo que sucede entre ellos sucede a oscuras de principio a fin. Cuando hacen el amor, a él se





La escena es un ejemplo de la manera que Coetzee se lanza hacia el límite, prolonga las situaciones hasta un extremo. Dostoievski se ha quedado dormido, se ha despertado exhausto y, a pesar de la pasividad de ella, ha seguido como Sísifo, condenado a cargar cuesta arriba la piedra:

> In the act there is nothing he can call pleasure or even sensation. It is as though they are making love through a sheet, the grey tattered sheet of his grief. At the moment of climax he plunges back into sleep as into a lake. As he sinks Pavel rises to meet him. His son's face is contorted in despair: his lungs are bursting, he know he is dying, he knows he is past hope, he calls to his father because that is the last thing left he can do, the last thing in the world. He calls out in a strangled rush of words.[90]

Del sexo al hijo muriéndose. La escena completa es una herida, un descenso. Primero la insensibilidad de un padre que ha perdido a su hijo descrita de manera precisa, la sábana entre la pareja, que en la siguiente frase, tiene una explicación rotunda, concisa: la sábana gris y desgarrada de

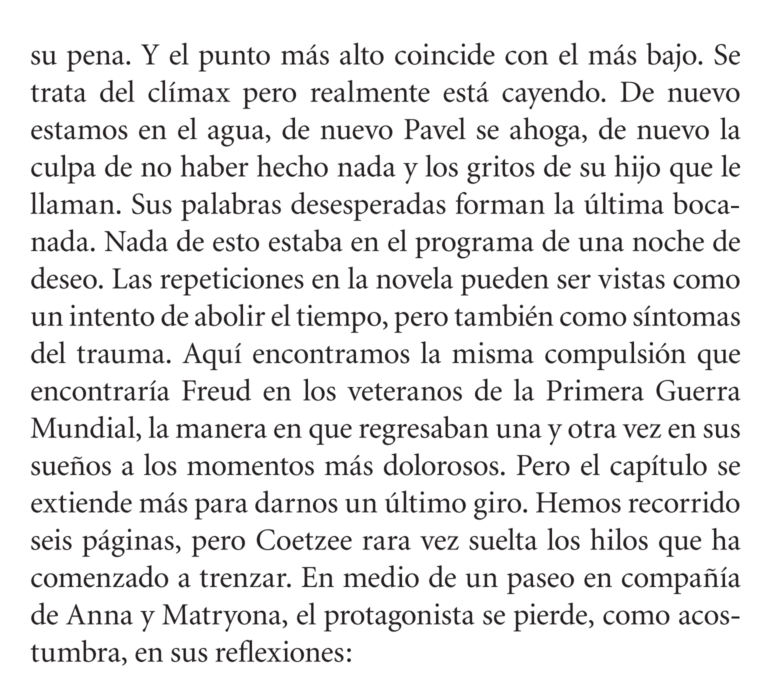
---

asombra sobre todo del calor que desprende el cuerpo de ella. No es en modo alguno como se lo había imaginado. Es como si tuviera las entrañas en llamas. A él le excita intensamente y le excita también estar haciendo con ella algo tan férvido y tan arriesgado con la niña dormida en la habitación./ Se queda dormido. En mitad de la noche, despierta junto a ella, en la estrecha cama de su hijo. Aunque está exhausto, intenta despertar en ella el deseo. Ella no le responde. Cuando se le impone, se ha convertido en algo inerte entre sus manos". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 67".

[90] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 56. "En el acto no hay nada que él pueda llamar placer, sensación siquiera. Es como si estuviera haciendo el amor a través de una sábana, a través de la sábana grisácea y desgarrada de su pena. En el momento del clímax, él se arroja de vuelta al sueño como si se hubiera arrojado a un lago. Al hundirse, Pavel asciende para encontrarse con él. La cara de su hijo está deformada de pura desesperación: le estallan los pulmones, sabe que está muriendo, sabe que no hay ninguna esperanza, llama a su padre porque eso es lo último que puede hacer, lo último que le queda en este mundo". La frase: "He calls out in a strangled rush of words" desaparece en la versión en castellano. J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 67-68.







su pena. Y el punto más alto coincide con el más bajo. Se trata del clímax pero realmente está cayendo. De nuevo estamos en el agua, de nuevo Pavel se ahoga, de nuevo la culpa de no haber hecho nada y los gritos de su hijo que le llaman. Sus palabras desesperadas forman la última bocanada. Nada de esto estaba en el programa de una noche de deseo. Las repeticiones en la novela pueden ser vistas como un intento de abolir el tiempo, pero también como síntomas del trauma. Aquí encontramos la misma compulsión que encontraría Freud en los veteranos de la Primera Guerra Mundial, la manera en que regresaban una y otra vez en sus sueños a los momentos más dolorosos. Pero el capítulo se extiende más para darnos un último giro. Hemos recorrido seis páginas, pero Coetzee rara vez suelta los hilos que ha comenzado a trenzar. En medio de un paseo en compañía de Anna y Matryona, el protagonista se pierde, como acostumbra, en sus reflexiones:

> And what of the woman at his side? Does she regret the impulse by which she gave herself to him? Had that never happened, today's outing might mark the opening of a proper courtship. For that is surely what a woman wants: to be courted, wooed, persuaded, won. Even when she surrenders, she wants to give herself up not frankly but in a delicious haze of confusion, resisting yet unresisting. Falling, but never an irrevocable falling. No: to fall and to then come back from the fall new, remade, virginal, ready to be wooed again and to fall again. A playing with death, a play of resurrection.[91]

[91] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 63. "¿Y la mujer que camina a su lado? ¿Lamenta ella ese impulso por el cual se entregó a él? Si eso nunca hubiera ocurrido, la excursión de hoy podría señalar el inicio de un cortejo como es debido, ya que sin duda eso es lo que desea la mujer: ser cortejada, halagada, persuadida, conquistada. Incluso cuando se rinde, lo que desea es rendirse no con franqueza, sino en una deliciosa bruma de confusión, resistiendo sin resistirse, cayendo, sí, pero sin que la suya sea una caída irrevocable. No: caer y volver después entre los caídos, rehecha, virginal, lista para ser halagada y para volver a





Coetzee ha empezado a cavar en la oscuridad. Con sus garras ha roto la superficie con una pregunta para averiguar qué hay detrás de esos impulsos dobles de resistencia y entrega. Unas líneas después descubre que ha alcanzado una caverna que ya había recorrido:

> More that the tug of the body, he feels what he can only call kinship with her. He and she are of the same kind, the same generation. And all of a sudden the generations fall into place: Pavel and Matryona and his wife Anna ranked on the one side, he and Anna Sergeyevna on the other. The children against those who are not children, those old enough to recognize in their lovemaking the first foretaste of death. Hence the urgency that night, hence the heat. She in his arms like Jeanne d'Arc in the flames: the spirit wrestling against its bonds while the body burns away. A struggle with time. Something a child would never understand.[92]



Con un movimiento pendular Coetzee pasa del tema de la resurrección al tema del conflicto generacional que es un núcleo, una especie de médula, un imán que atrae y repele a los diferentes personajes: junta a Anna y a Dostoievski, y los separa de los jóvenes. Para después regresar de manera súbita a la resurrección. Lo que sentimos es un atajo en el tiempo, luz, iluminación. Coetzee ha encontrado la per-

---

caer. Un juego con la muerte, un juego con la resurrección". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 75.

[92] *Ibid*., p. 63. "Más que el tirón del cuerpo, siente lo que sólo sabe calificar de afinidad con ella. Los dos comparten una misma clase. una misma generación. Y de repente caen en su debido lugar todas las generaciones: Pavel y Matryona y su esposa a un lado, él y Anna Sergeyevna al otro. Los niños frente a los que nos son niños, los que tienen edad suficiente para reconocer en los juegos del amor el primero paladeo de la muerte. De ahí la urgencia de aquella noche, de ahí el calor. Ella fue en sus brazos como Juana de Arco presa de las llamas: el espíritu que lucha contra sus ataduras mientras el cuerpo arde y se consume. Una lucha contra el tiempo. Algo que un niño o una niña jamás podrían entender". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 75.





la dentro de la ostra. Estamos ante el arte adivinatorio al que Susan se refiere en la novela *Foe.* Así, las líneas, a pesar de estar a seis páginas de distancia, se comunican. Eso que bellamente se había descrito en toda su particularidad seis páginas antes: el calor intenso en su vientre, eso que parecía algo simplemente anecdótico, se convierte en un apunte de la condición humana: la forma de hacer el amor de dos adultos. Así de una palabra a otra viajamos de los brazos de Dostoievski a las flamas que abrazan a Juana de Arco, y de ahí ascendemos, impulsados por la velocidad de ese viaje, a una reflexión general sobre el sexo y la muerte. Todo es tan rápido, las palabras se desenvuelven de manera tan natural, que no nos damos cuenta de lo que acabamos de presenciar: ¿Quién podría relacionar a Juana de Arco con los amoríos de dos adultos en la cama? Estamos frente un arte verbal muy cerca de la poesía. Pero esto no agota las variaciones sobre la muerte y la resucitación que están esparcidas por la novela:

> He wants to wake her, the woman, he wants the two of them to dance through the apartment: ´Christ is risen!' he wants to call out, and hear her respond 'Christ is risen!' and clash her egg against his […]: children together, newborn, released from the tomb.[93]

La ola de entusiasmo aparece pero sólo para traer la marea del desánimo. El tema de la resurrección alcanza alturas cósmicas pero el precio es el vértigo existencial. El sol como símbolo de Cristo es retomado en *Los hermanos Karamazov*, justamente en su asociación con los recuerdos

[93] J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, pp. 67-68. "Quiere despertar a ella, a la mujer; quiere que los dos bailen por toda la vivienda. "¡Cristo ha resucitado!" Eso es lo que tiene ganas de gritar, y tiene ganas de oírla contestar: "¡Cristo ha resucitado!", y de que ella haga chocar sonoramente su huevo de Pascua contra el suyo. […] como niños reunidos, recién nacidos, libres de la tumba". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 79-80.





infantiles y el regocijo de Aliosha. Sin embargo, aquí la nota esperanzadora es vista sólo como anuncio de destrucción:

> Joy breaking like a dawn! But only for an instant. It is not merely that the clouds begin to cross this new, radiant sky. It is as if, at the moment when the sun comes forth in its glory, another sun appears too, a shadow sun, an anti-sun sliding across its face. The word omen crosses his mind in all its dark, ominous weight. The dawning sun is there not for itself but to undergo eclipse, joy shines out only to reveal what the annihilation of joy will be like.[94]

Muchos pasajes de *The Master of Petersburg* están cargados de esta fuerza dialéctica. En un pequeño espacio contienen la afirmación y la negación más rotundas, los sentimientos más opuestos. Pero no sólo se trata del mito griego y el mito cristiano. El protagonista encuentra otras deliciosas y terribles imágenes en culturas lejanas:

> He thinks of a little terracotta statue he saw in the ethnographic museum in Berlin: the Indian god Shiva lying in his back, blue and dead, and riding on him the figure of a terrible goddess, many-armed, wide-mouthed, staring-eye, ecstatic-riding him, drawing the divine seed out of him.[95]

[94] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 68. "¡Asoma la alegría como raya el alba! Pero no es más que un instante. No es solamente que las nubes comiencen a surcar este cielo nuevo, radiante; es como si el instante mismo en que sale el sol con todo su esplendor, apareciese otro sol antagónico que se deslizara por delante del sol. La palabra presagio atraviesa su mente conto todo su influjo siniestro y ominoso. El sol naciente no ha salido con todas las de la ley, sino para sufrir un eclipse nada más; la alegría resplandece sólo para revelar cómo ha de ser la aniquilación de la alegría". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 80.

[95] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 76. "Piensa en una pequeña estatua de terracota que vio en el museo etnográfico de Berlín: era Shiva, el dios indio, tendido de espaldas, muerto, azulado, mientras sobre él cabalgaba la imagen de una diosa terrible, de múltiples brazos y ancha boca, de ojos fijos, en éxtasis:





No es casual que la monumental obra de Dostoievski vaya pasando al trasfondo conforme nos concentramos en el tejido microscópico. En estos espacios breves el desempeño de Coetzee se vuelve más eficaz. De cualquier manera el gigante ruso sabe el valor de cada palabra, la memoria cultural que carga cada una de ellas, los sedimentos semánticos, contextuales y estilísticos que arrastran. En *Los hermanos Karamazov* palabras viejas de la tradición cristiana como milagro, cielo, infierno, Cristo se enfrentan a nuevas palabras como liberalismo y socialismo. El efecto de estas palabras depende de la memoria que el lector tenga de sus caminos previos. Entre más memoria, más se expanden las resonancias, acentos y lenguajes dentro de la novela.[96] La palabra que Dostoievski utiliza con más frecuencia en el texto es el adverbio "repentinamente" (vdrug), el cual sugiere "la naturaleza dinámica e indeterminada de la vida humana en los Karamazov, donde lo inesperado es la regla y los seres humanos repentinamente toman sus propias decisiones"[97] Esta palabra le sirve para ir más allá de los confines del realismo y sus convenciones neoclásicas de causa y efecto. Es un umbral que le permite ir más allá de lo necesario y probable —que sustentan el universo de la novela biográfica, social, psicológica— para entrar en un

cabalgaba sobre él para extraerle de dentro la semilla divina". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, *op. cit.,* pp. 88-89. Dostoievski afirma su creencia en la realidad de la experiencia mística a través de la imagen de la semilla: "Dios tomó las semillas de diferentes mundos y las sembró en esta tierra, y su jardín creció con lo que pudo crecer, […] pero lo que creció vive y está vivo sólo gracias al contacto con otros misteriosos mundos. Si este sentimiento se debilita o se destruye dentro de ti mismo, el crecimiento celestial morirá en ti. Entonces serás indiferente a la vida y terminarás odiándola" *Los Hermanos Karamazov*, Editorial Alianza, libro 3, cap. V, p. 110.

[96] Diane Oenning Thompson, *op. cit.*, p. 9.

[97] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 89.





mundo de la gracia, que gobierna a la narrativa bíblica. Las principales volteretas positivas de sus protagonistas resultan inexplicables para la razón.[98]

En *The Master of Petersburg* el catálogo de palabras clave es amplio y, sobre todo, la intensidad de su uso las vuelve la punta de lanza de las intervenciones de Coetzee. Su atención en la palabra se muestra de manera clara en el dispositivo que desarrolla para auscultarlas. En medio de sus brillantes párrafos a menudo nos da singulares definiciones, muchas veces acompañadas o señaladas por un "he thinks". Estas definiciones contradicen la autovaloración que hace Coetzee/Dostoievski de sí mismo o muestran un sentido más profundo. En cada una de estas definiciones se revela, no a un poeta sin armas, sino a un poeta armado hasta los dientes. O para decirlo mejor: un poeta que encuentra la potencia en la desnudez, que conoce la enorme riqueza de las palabras sencillas y pobres:

> *Pondering*, he thinks —that is the word. This heavy head, these heavy eyes: lead settling into the soul.[99]

Podríamos llamar a estas definiciones etimologías-poéticas porque Coetzee utiliza los recursos de la poesía para rastrear y potencializar su significado. El sonido de "pondering" ya contiene la pesadez que desarrollará la definición. Nos describe la postura física pero sobre todo la desgarradora emoción que embarga al protagonista. El peso está dado por el significado de las palabras pero también por la repetición de ellas y de sus sonidos this/these; heavy/head/heavy/lead. Es decir, cada palabra funciona como una pesa que se va sumando a la anterior y nos lleva de nuevo a ese descenso contenido en el viaje de Orfeo, un descenso cuyo

[98] Diane Oenning Thompson, *op. cit.*, p. 63.

[99] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 4.





eco se expande a lo largo y ancho de la novela a través de las continuas imágenes de caídas y de la repetición de la palabra "fall". El virtuosismo en estas definiciones poéticas deja mal parado a cualquier imitador e, inevitablemente, al traductor:

> Meditación, piensa: esa es la palabra. Esa cabeza amodorrada, esos párpados que le pesan: es el plomo que se le asienta en el alma.[100]

El traductor se tropieza con la primera palabra. ¿No habría sido más conveniente "ponderar"? Es una palabra que, por lo menos, trasmite la sensación de peso. Encontrar la equivalencia no era sencillo. Lo que uno no se explica es la segunda pifia. El traductor mantiene el eje de repetición pero lo hace sobre la palabra "esa" y sus sonidos afines "es/esos". El problema con "esa" es que tiene el efecto contrario de "this/these": aleja el peso, en vez de hacernos sentir su inmediatez. "Amodorrada" es la cereza grotesca del pastel. Rompe con la técnica de Coetzee, de la cual hablará su *alter ego*, en *Elizabeth Costello,* como parte de la exposición del realismo moderado, el legado de Defoe: "No large words, no despair, just hats and caps and shoes".[101]



A las definiciones de nombres propios y palabras podríamos llamarlas también etimologías subjetivas ya que están coloreadas por la situación y emociones del protagonista. Coetzee logra establecer un feliz comercio entre la palabra y el protagonista. La palabra le permite explorar sus sentimientos, a cambio de ello el protagonista extiende y renueva su significado. Para ello utiliza imágenes, sonidos, sensaciones,

[100] J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 12.

[101] J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, p. 4. "Nada de grandes palabras, nada de desesperaciones, simplemente sombreros, gorras y zapatos. J.M. Coetzee, *Elizabeth Costello*, trad. Javier Calvo, p. 10.





ritmo, sentimiento y pensamiento. La siguiente oración ocurre en el momento que el protagonista va al cementerio llamado la Isla de los Perros y observa, desde el transbordador, un perro sarnoso que les da la bienvenida con ladridos:

> Isle of dogs, he thinks: are there packs of them skulking among trees, waiting for the mourners to leave before they begin their digging?[102]

El "he thinks", que en el arte de la novela sirve para señalar el estilo indirecto, en esta obra se convierte en la plataforma para un salto poético. Además, la repetición amplifica la caracterización del protagonista como "a thinking animal". El mismo protagonista reflexiona sobre esta manera de auscultar las palabras y lo hace, curiosamente, con una palabra que forma parte del título:

> *Master.* It is a word he associates with metal —with the tempering of swords, the casting of bells. A master blacksmith, a foundry master. Master of life: strange term. But he is prepared to reflect on it. He will give a home to any word, no matter how strange, no matter how stray, if there is a chance it is an anagram for Pavel.[103]

[102] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 7. "La isla de los perros, piensa él. ¿Habrá jaurías enteras que merodean entre los árboles, esperando a que se vayan los dolientes antes de ponerse a escarbar la tierra?" J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 15.

[103] *Ibid.*, p. 140-141. "*Maestro*. Es una palabra que asocial al metal, al temple de las espadas, a la forja de las campanas. Un maestro herrero, el maestro de una fundición. *Maestro de la vida*: extraña expresión, aunque él está preparado para reflexionar sobre ello. Dará cobijo a todas las palabras y a todas las expresiones sin que importe cuán extrañas, cuán extraviadas, siempre y cuando haya alguna posibilidad de que formen el anagrama de Pavel". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 157.



Así, las palabras aisladas se establecen como un eje de gravitación. Coetzee las repite como si las golpeara con un martillo para escuchar a qué suenan; estas repeticiones rompen el tiempo lineal y, en ocasiones, rompen también la racionalidad del pensamiento. El personaje las repite hasta torcerlas y convertirlas en paradojas. A través de este recurso logra encarnar a un Dostoievski que se lanza más allá de las dicotomías entre razón y corazón, más allá del racionalismo y más allá de la reacción del romanticismo:

> Thoughts, feelings, visions. Does he trust them? They come from the deepest heart but there is no more reason to trust the heart than to trust reason.[104]

Estas líneas van reconstruyendo el pensamiento complejo y místico de Dostoievski, quien estaba convencido que lógicas diferentes se aplican al mundo material y al mundo metafísico.[105] Lo vemos desfondando a la razón, llevándola hasta sus límites. Las frases se van elaborando a través de la negación de la negación, porque como decía Soloviev, amigo de Dostoievski y notable filósofo: "La verdad sobre la libertad humana es inexpresable, mientras su contrario es fácilmente afirmado. Por eso la verdad acerca de la libertad del hombre debe prevalecer a través de la negación de la negación".[106] Animado por estas ideas, Coetzee nos da frases que se doblan sobre sí mismas, que al repetir las palabras giran para el lado contrario como si estuvieran ensayando una postura de yoga. Son frases que evocan el tema central de *Los hermanos Karamazov*: el encuentro entre la brillante razón humana y la sabiduría cristiana:



[104] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 19. "Pensamientos, sensaciones, visiones. ¿Confía en todo eso? Vienen de lo más profundo de su corazón, pero no tiene mayor razón para confiar en el corazón que en la razón misma". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 27.

[105] Victor Terras, *A Karamazov Companion*, p. 43.

[106] *Ibid*., p. 55, nota 56, Discursos de Soloviev 11 y 11 sobre el Dios-hombre.





> As long as he expects what he does not expect, what he does not expect will not come. Therefore —paradox within paradox, darkness swaddle in darkness— he must answer to what he does not expect.[107]

Junto a estos ejercicios de concentración hay otros de expansión, palabras que en su constante repetición no sólo organizan los párrafos y los capítulos sino que hacen girar a la novela completa alrededor de ellas. Palabras como "fall", "think", "word", "dark" y "heart". Algunas de ellas, están contenidas en el primer párrafo de Orfeo que citamos. "Name" es medular para las cuatro tramas que entretejen la historia. El protagonista que quiere rescatar a su hijo de la muerte llega a Petersburgo usando un nombre falso, Isaev, el apellido del padre natural de Pavel, un hombre que lleva muerto varios años: "The Isaev whose name I have for reasons of my own being using,[…] has been dead por years"[108] Maximov descubre su verdadero nombre y se niega a regresarle los papeles de su hijo porque ha encontrado entre ellos una lista de nombres: "A list of names, Russian names"[109], personas a quienes La *venganza del pueblo* pretende asesinar. Maximov también le enseña un cuento de Pavel en que el protagonista se llama Sergei, el nombre de pila de Nechaev. A lo largo de la novela el protagonista busca un nombre para definir al espíritu de Nechaev. "A name comes to him, and in the same instant he utters it:

[107] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 81. Aquí el traductor no respeta la repetición: "Mientras espere lo que no se espera, lo que no se espera nunca llegará. Por lo tanto —una paradoja dentro de otra, la oscuridad envuelta por las tinieblas— debe responder a lo que no espera". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 93.

[108] *Ibid*., p. 30. "El Isaev cuyo nombre que razones de mi sola incumbencia he empleado hasta ahora […] lleva muerto algunos años". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 39. La sintaxis del traductor tiene claros problemas.

[109] *Ibid*., p. 33. "Es una lista de nombres, nombres rusos" J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 42.



Baal".[110] Más adelante, la frase que recuerda del panfleto titulado "Catecismo del revolucionario", donde se define al revolucionario, gira alrededor de esta palabra: "He has no interest, no feelings, no attachments, not even a name".[111] Así que el protagonista se mueve en un universo sin nombres y, sobre todo, de nombres falsos. Para entrar a ese mundo él mismo ha adoptado un nombre que no es suyo. Cuando se refiere al vigilante que es asesinado dice "Ivanov was the name employed"[112] y de manera contundente le reclama a Nechaev que hable en nombre del pueblo: "By what right you speak in the name of the people".[113] Incluso la telaraña que teje Nechaev para atrapar a Dostoievski puede verse tejida para atrapar su nombre "Yours is a respected name, particularly among students. If you are prepared to write, under your own name, the story of how your stepson lost his life".[114] En algún momento de su historia con la casera Anna, Dostoievski le pregunta: "I shall be thinking of you. But as whom? —that is the question. Anna is my wife's name too". La respuesta de la casera enfatiza, junto al nombre, el tema generacional: "It was my name before it was hers".[115] Lo mismo sucede en la

[110] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 44. "Se le ocurre un nombre, que en ese preciso instante pronuncia en voz alta: Baal". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 55.

[111] *Ibid*., p. 60. "No se interesa por nada, no tiene sentimientos, no tiene lazos que le unan a nada, ni siquiera tiene un nombre". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 72.

[112] *Ibid*., p. 120. "Ivanov era el nombre que utilizaba". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 135.

[113] *Ibid*., p. 103. "¿Con qué derecho habla usted en nombre del pueblo?" J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 118.

[114] *Ibid*., p. 179. "Su nombre es ampliamente respetado, sobre todo entre los estudiantes. Si está dispuesto a escribir y a firmar con su nombre el relato de cómo perdió la vida su hijastro". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 198-199.

[115] *Ibid*., p. 133. "Ese es mi nombre antes de que fuera el suyo". J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 149.





trama que se teje alrededor de la gestación de un personaje, donde buscar su nombre resulta fundamental: "To ask, he must know the name, what is the name?"[116] Y de manera genial, no encontrar el nombre del personaje resulta sintomático de su identidad: "Is that why he cannot find the name —not because the name is hidden, but because the figure is indifferent to all names, all words, anything that might be said about him".[117] Así, el protagonista que se dedica a encontrar nombres para las cosas, para los fenómenos sociales y espirituales, el escritor que también se dedica a denunciar los falsos nombres, en esta novela crea un personaje que es indiferente a los nombres. Nombrar a ese personaje, referirse a Stavroguin parece ser la meta de su viaje. El protagonista no lo hace pero Stavroguin aparece como el título del capítulo veinte con que se cierra la novela de Coetzee.

En el umbral

Al final de la novela de Coetzee, en medio de la oscuridad, el protagonista comienza a escribir su obra. Eso es lo que presenciamos en el capítulo veinte, el nacimiento, el momento en que las formas vagas comienzan a definirse. El final de la novela es el principio. En esto *The Master of Petersburg* es semejante a *Foe*. Los últimos capítulos de ambas se refieren al proceso de gestación. El final del *Maestro*, en este sentido, es brillante. No sólo asistimos al naci-

[116] *Ibid*., p. 237. "Para pedírselo, por fuerza ha de saber su nombre. ¿Cómo se llama?" El traductor pierde la repetición del "nombre". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 258.

[117] *Ibid*., p. 238. "¿Será esa la razón de que no encuentre el nombre, y no porque el nombre esté oculto, sino porque la figura es indiferente a todos los nombres, a todas las palabras, a todo lo que de ella se pueda decir?" J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 259.





miento de Stavroguin, una fusión de Pavel y de Nechaev, un ser hermoso y temerario que parece que ha regresado del mundo de los muertos, sino que el maestro va a escribir dos principios de capítulos: El edificio y La niña. Son dos hermosas piezas en medio de las cuales se da este diálogo entre Matryona y el maestro.

> There is a tap at the door: Matryona, In her nightdress, for an instant looking startlingly like her mother. 'Can I come in?' she says in a husky voice.
>
> 'Is your throat still sore?'
>
> 'Mm.'
>
> She sits down on the bed. Even at the distance he can hear how troubled her breathing is.
>
> Why is she here? Does she want to make peace? Is she too being worn down?[118]

En un segundo Matryona responderá a esta pregunta, pero no de la manera que Fiodor espera. Desde el principio de la novela, él ha intentado darle vida a Pavel. Ese ha sido tal vez su principal deseo. Ha reunido las partes, pero lo ha invadido la oscuridad y la desesperanza al tener atisbos de la figura que forman. Sin embargo, ya está más allá de su voluntad, lo hemos visto en los capítulos anteriores ir tras su objetivo al margen de los caminos que ha tenido que tomar. Antes de que tocara la puerta Matryona, él se había sentado en el escritorio de Pavel; había intentado escribir sin lograrlo; sentía la presencia de algo frente a él, pero era una figura extraña, amorfa, que trataba de rechazar, y de

[118] J.M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 246. "Oye que llaman a la puerta: es Matryona, en camisón, quien por un instante lo observa sorprendida, como su madre: '¿Puedo pasar?', dice con voz ronca. '¿Áun te duele la garganta?' 'Mmm'. La niña se sienta en la cama. Incluso a esta distancia él se percata de la dificultad que tiene para respirar. ¿Por qué está ahí? ¿Es que quiere hacer las paces? ¿Es que también ella está agotada?" J.M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, p. 267.



pronto se abandonó a ella, la empezó a cuestionar, y las letras comenzaron a llegar. Coetzee retrata el proceso de entrega que implica la creación. El lugar donde su protagonista comienza a escribir es el diario de Pavel. Busca la última página y continúa con la escritura que la muerte había suspendido. Lo que estamos viendo de manera literal es que el protagonista ha ocupado el lugar del otro, se ha sentado en su silla, en su escritorio, ha tomado su diario y ha escrito las palabras que escribiría si regresara de la muerte: el acto de escritura como un acto de posesión. En este contexto es más fácil entender la presencia de Matryona y la forma en que responde a su pregunta:

> 'Pavel used to sit like that when he was writing,' she says, 'I thought you were Pavel when I came in.'
>
> 'I am in the middle of something', he says. 'Do you mind if I go on?'
>
> She sits quietly behind him and watches while he writes. The air in the room is electric: even the dust-motes seem to be suspended.[119]



Aquí Coetzee traza la línea entre ficción y realidad para inmediatamente transgredirla. Su protagonista está escribiendo una historia en que él es un bello y temerario joven enredado en perversas situaciones con una niña. Casi de inmediato la niña que es la fuente de su narración, toca a su puerta, lo ve escribiendo, y dice que se parece al personaje que él está encarnando en ese momento en el papel. La forma en que el esbozo toma vida y después regresa al papel recuerda los alucinantes lagartos de Escher.

[119] J. M. Coetzee, *The Master of Petersburg*, p. 246. "'Pavel se sentaba así también cuando estaba escribiendo', dice. 'Cuando entré, pensé que eras Pavel'. 'Estoy atareado', dice él. '¿Te importa si continúo?' Ella permanece en silencio, sentada a sus espaldas, y lo observa mientras él escribe. El aire en la habitación está cargado de electricidad; hasta las partículas de polvo parecen en suspenso". J. M. Coetzee, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, pp. 267-268.





Lo prodigioso es que, aun cuando sabemos que tanto la historia que escribe el protagonista, como el propio protagonista escribiendo, son ficciones, ellas nos tocan el alma con el magnetismo que tienen los seres reales, con esa electricidad a la que se refiere Coetzee al final del párrafo. En este fragmento y en el siguiente nos damos cuenta que estamos ante un joyero. De las grandes canteras de la literatura, de los enormes macizos que son las novelas de Dostoievski, Coetzee rompe, extrae, y sobre todo pule. Pero, ¿qué tan parecido es el resultado final? ¿Se parecen *Los demonios* y *The Master of Petersburg*?

Lo más impresionante es que la novela es un homenaje rotundo que no se parece ni a *Los demonios* ni a ninguna obra de Dostoievski. La gran diferencia radica en el elemento dramático-teatral tan presente en las obras del autor ruso y de los cuales hay pocos vestigios en la apropiación de Coetzee. En vez de que el contenido de la novela sea la culminación de la acción, como en las tragedias griegas, Coetzee aborda el prólogo a la acción, el momento previo, la prefiguración. En vez de los largos diálogos y monólogos de los personajes, tenemos el reporte constante y conciso en estilo indirecto de un narrador que se confunde con el protagonista.[120] Aquí el lector no se separa de los hombros y de la mente del personaje central. Y sin embargo, como lo hemos mostrado, los temas, los personajes, las tramas, están tomados de materiales de Dostoievski. Incluso podríamos decir que éste es un primer ensayo y que la herencia del autor ruso aparecerá de manera más poderosa, aunque más sutil, en su siguiente novela: *Disgrace*. En relación a esta obra, el *Maestro* puede leerse como un primer ensayo, una serie de saltos preparativos, de tentativas repetidas para dejar la sombra del infortunio personal y la sombra de la influencia literaria. Incluso las últimas páginas del *Maestro* ya tienen esa versatilidad que encontraremos en





[120] Victor Terras, *Reading Dostoevsky*, pp. 83-100.





Disgrace, donde el polo metonímico y metafórico estarán mejor balanceados, donde se combinan mejor el poeta y el escritor, donde en vez del tropel de variaciones hay una selección más cuidada pero que logra establecer un diálogo más ambivalente entre las partes, más rico en sugerencias. Si bien con *Disgrace* Coetzee regresa a Sudáfrica, ahí seguirá cargando las lecciones del maestro ruso. Su protagonista será como los grandes personajes de Dostoievski, un ideólogo, un depredador implacable, un personaje trágico que recorre el camino del crimen, la venganza y la expiación pero que, al mismo tiempo, es delineado con un extraño y extravagante pincel paródico, que crece tanto en la dirección de lo sublime como de lo grotesco.[121] Así que estamos en el umbral de una gran obra. ❁





[121] *Ibid*., pp. 95-96.



BIBLIOGRAFÍA

Abbot, Porter, *The Cambridge Inteoduction to Narrative,* Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

Adelman, Gary, "Stalking Stavroguin: J.M. Coetzee's The Master of Petersburg and the Writing of The Possessed", *Journal of Modern Literature*, 23, 2, invierno, 1999/2000, pp. 351-357.



Alvarez, Al, *Beckett*, Londres, Fontana Press, 1973.

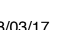
Arendt, Hannah, *Between Past and Future*: *Eight Exercises in Political Thought*, Nueva York, Penguin Books, 1977.

Attwell, David, *Doubling the Point*: *Essays and Interviews*, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

______, *J.M. Coetzee*: *South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley, University of California Press, 1993.

______, "J.M. Coetzee & the Idea of Africa", *Journal of Literary Studies*, 25 (4), Londres, Routledge, 2009, pp. 67-83.

______, "The Problem of History in the Fiction of J.M. Coetzee". *Poetics Today*, 11, 1990, pp. 579-615.





Attridge, Derek, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading*: *Literature in the Event*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

______, *The Singularity of Literature*, Nueva York, Routledge, 2004.

Auerbach, Erich. *Mimesis*: *The Representation of Reality in Western Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1953.

Backscheider, Paula, *Daniel Defoe*: *His Life*, Londres, The Johns Hopkins University Press, 1995.

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, México, Siglo Veintiuno, 1982.

______, *Hacia una filosofía del acto ético*: *de los borradores y otros escritos*, trad. Tatiana Bubnova, Barcelona, Anthropos, 1997.

______, *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

______, *Yo también soy*: *fragmentos sobre el otro*, ed. Tatiana Bubnova, México, Taurus, 2000.

Beckett, Samuel, *Three Novels*. *Molloy*, *Malone Dies*, *The Unnamable*, Nueva York, Grove Press, 2009.

Belknap, Robert, "Introduction", *Demons*, Nueva York, Penguin Classics, 2008, ebook.





______, “Novelistic Technique”, *A Cambridge Companion to Russian Classic Novel,* ed. Malcom V. Jones, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Benjamin, Walter, “The Storyteller”, *The Novel*: *An Anthology of Criticism and Theory* 1900-2000, ed. Dorothy J. Hale, Nueva York, Blackwell Publishing, 2006, pp. 361-378.

El origen del drama barroco alemán, trad. José Muñoz Millanes, Barcelona, Taurus, 1990.

Bloom, Harold, *A Map of Misreadin*g, Nueva York, Oxford University Press, 1980.

______, *Anatomía de la influencia*: *la literatura como modo de vida*, trad. Damia Alov, México, Taurus, 2011.

______, *The Anxiety of Influence*: *a Theory of Poetry*, Nueva York, Oxford University, 1997.

Borges, Jorge Luis, *Antología personal*, México, Siglo Veintiuno, 1996.

______, *El aleph*, Alianza, México, 1984.

______, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1997.

Brodsky, Joseph, Nobel Lecture, www.nobelprize.org, diciembre 8, 1987.

Butler, Judith, *Giving an Account of Oneself*, Nueva York, Fordham, 2005.



______, *Precarious Life*: *The Powers of Mourning and Violence*, Nueva York, Verso, 2004.

Byatt, A. S., “People in Paper Houses”, *Passions of the Mind*: *Selected writings*, Vintage Books, Nueva York, 1991.

Coetzee, J.M., *Age of Iron*, Nueva York, Penguin Books, 1990.

______, *Boyhood*: *Scenes of a Provincial Life*, Nueva York, Viking, 1997.

______, *Diary of a Bad Year*, Londres, Harviil Secker, 2007.

______, *Disgrace*, Londres, Secker & Warburg, 1999.

______, *Doubling the point, Essays and Interviews,* ed. David Atwell, Cambridge, Jarvard University Press, 1992.

______, *Dusklands*, Nueva York, Penguin Books, 1982.

______, *El maestro de Petersburgo*, trad. Miguel Martínez-Lage, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2001.

______, *Elizabeth Costello*, Nueva York, Penguin Books, 2003.

______, *En medio de ninguna parte,* trad. Miguel Martínez League, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.

______, *Esperando a los bárbaros*, trad. Concha Manella y Luis Martínez Victorio, Barcelona, Random House Mondadori, 2003.



______, *Foe*, Nueva York, Penguin Books, 1986.

______, *Foe*, trad. Alejandro García Reyes, Barcelona, Random House Mondadori, 2004.

______, *Giving Offence*: *Essays on Censorship*, Chicago, Chicago University Press, 1996.

______, *In the Heart of the Country*, Londres, Secker & Warburg, 1977.

______, *Inner Workings*: *Literary Essays*, 2000-2005, Nueva York, Viking, 2007.

______, *La edad de hierro*, trad. Javier Calvo, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2004.

______, *Life and Times of Michael K*, Nueva York, Penguin Books, 1983.

______, *Stranger Shores*, Essays 1986-1999, Londres, Vintage Books, 2002.

______, *Summertime*: *Fiction*, Nueva York, Viking, 2009.

______, *The English Fiction of Samuel Beckett: An Essay in Stylistic Analysis*, Ph. D. dissertation, University of Texas at Austin, 1969.

______, *The Master of Petersburg*, Londres, Penguin Books, 1994.

______, *Vida y época de Michael K*, trad. Concha Manella, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2006.





______, *Waiting for the Barbarians*, Nueva York, Penguin Books, 1980.

______, *White Writing*: *on the Culture of Letters in South Africa*, New Haven, Yale University Press, 1988.

______, *Youth*, Nueva York, Viking, 2002.

______, "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau and Dostoevsky", *Comparative Literature,* vol. 37, núm. 3, verano 1985, pp. 193-232.

______, "Eight ways of Looking at Samuel Beckett", *Borderless Beckett,* Amsterdam, Rodopi, 2008.

______, "Homage", *The Three Penny Review,* 53, Primavera, 1993, pp. 5-7.

______, "Introduction to Samuel Beckett, *The Groove Centenary Edition,* vol 4., Nueva York, Groove University Press, 2006.

______, "Novel Lecture: He and his man", www.nobelprize.org, diciembre 7, 2003.

______, "Samuel Beckett and the Tempations of Style", en *Doubling the point, Essays and Interviews,* ed. David Atwell, Cambridge, Jarvard University Press, 1992.

______, "Samuel Beckett in Cape Town: An Imaginary Story", *Beckett Remembering,* Londres, Blombsburry, 2006, pp. 74-77.

______, "Samuel Beckett's Lesness: An exercise in Descomposition", en *Computer and Humanities,* vol. 7, num. 4, 1973, pp. 195-198.



______, "The Making of Samuel Beckett", *New York Review of Books,* vol. 56., num. 7, April 30, 2009.

______, "Time, Tense and Aspect in Kafka's 'Der Bau'", en *Modern Language Notes,* vol. 96, 1981, en *Doubling the Point: Essays and Interviews,* ed. David Atwell, Cambridge, Harvard University Press, 1992.

Coetzee & Auster, *Here and Now*: *Letters* (2008-2011), Nueva York, Viking, 2013.

Cornwell, Gareth, "He and His Man": Allegory and Catachresis in J.M. Coetzee's Nobel Lecture, *English in Africa* 34, 1, 2007, pp. 97-114.

Crick, Joyce, "Note on the Translation", in Kafka, *The Metamorphosis and Others Stories*, Oxford, Oxford World's Classics, 2009.

Culler, Jonathan, *Flaubert*: *the Uses of Uncertainty*, Nueva York, Elek Books Ltd, 1974.

______, *Literary Theory. A very short introduction,* Oxford, Oxford University Press, 2011.

Defoe, Daniel, *Journal of the Plague Year*, Nueva York, Penguin Books, 2001.

______, *Moll Flanders*, Boston, Houghton Mifflin, 1959.

______, *Roxana*, *The Fortunate Mistress*, Nueva York, Oxford University Press, 1964.

______, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Oxford, Oxford World's Classics, 1999.





______, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe,* version bilingüe: http://mgarci.aas.duke.edu/cybertexts/defoe-daniel/robinson-crusoe/english.htm

Dentith, Simon, *Bakhtinian Thought*: *An Introductory Reader*, Routledge, Londres, 1995.

Dostoevsky, F.D., *Demons*, Nueva York, Vintage Books, 1994.

______, *Demons*, Nueva York, Penguin Books, 2008, ebook.

______, *Los Hermanos Karamazov*, Madrid, Editorial Alianza, 2006.

______, *The Brothers Karamazov*, Nueva York, Penguin Books, 2003.

______, *The Unpublished Dostoevsky, Diaries and Notebooks, 1860-1881,* volume 1, Nueva York, Ardis, 1973, p. 39.

Dovey, Teresa. *The Novels of J. M. Coetzee*: *Lacanian Allegories*, Johannesburg, Ad. Donker, 1988.

Eliot, T. S., *The Sacred Wood*: *Essays on Poetry and Criticism*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 1921.

Frank, Joseph, *Dostoevsky*: *The Mantle of the Prophet* 1871-1881, Princeton, Princeton University Press, 2002.

______, *Dostoevsky*: *The Miraculous years* 1865-1871, Princeton, Princeton University Press, 1995.

______, *Dostoevsky*: *The Seeds of Revolt* 1821-1849, Princeton, Princeton University Press, 1976.



______, *Dostoevsky*: *The Stir of Liberation* 1860-1865, Princeton, Princeton University Press, 1986.

______, *The Unpublished Dostoevsky*, *Diaries and Notebooks* 1860-1881, volume 1, Nueva York, Ardis, 1973.

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957.

Gass, William, *A Temple of Texts*, Nueva York, Borzoi Books, 2006.

Genette, Gerard, *Palimpestos, La literatura en segundo grado,* trad. Celia Fernández Prieto, Barcelona, Taurus, 1989.



Gordimer, Nadine, "The Idea of Gardening", *The New York Review of Books*, Febrero 2, 1984, pp. 3-6.

Habermas, Jürgen, *The Philosophical Discourse of Modernity*, *Twelve Lectures*, Massachusetts, The MIT Cambridge Press, 1990.

Hayes, Patrick, *J.M. Coetzee and the Novel*: *Writing and Politics after Beckett*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

Head, Dominic. *J. M. Coetzee. Cambridge Studies in African and Caribbean Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

______, *The Cambridge Introduction to J.M. Coetzee*, Nueva York, Cambridge University Press, 2009.

Huggan, G. & Watson S. eds., *Critical Perspectives on J.M. Coetzee,* Nueva York, St. Martin's Press, 1995.





Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism*: *History*, *Theory*, *Fiction*, Nueva York, Routledge, 1988.

Iser, Wolfang, *The Implied Reader*, Londres, The John Hopkins University Press, 1974.

Jameson, Frederic, "End of Art or End of History?", en *The Cultural Turn. Selected Writings on Posmodernism 1983-1998,* Londres, Verso, 1998, pp. 73-92.

______, "Marxism and Postmodernism", *The Cultural Turn. Selected Writings on Posmodernism 1983-1998,* Londres, Verso, 1998, pp. 33-49.

______, "Transformation of the Image in Postmodernism", *The Cultural Turn. Selected Writings on Postmodernism 1983-1998,* Londres, Verso, 1978, pp. 93-135.

Jones, Malcolm V. ed., *A Cambridge Companion to Russian Classic Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Kafka, Franz, *La metamorfosis*, trad. y prólogo: Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Losada, 1970.

______, *The Castle*, Nueva York, Schocken Books, 1998.

______, *The Metamorphosis and Other Stories*, Nueva York, Penguin Classics, 2008.

______, *The Trial*, Nueva York, Schocken Books, 1998.

______, *Un médico rural y otros relatos pequeños*, trad. Pablo Grosschmid, Barcelona, Editorial Impedimenta, 2009.





Kenosian, David, *Puzzles of the Body*: *The Labyrinth in Kafka's Prozess, Hesse's Steppenwolf, and Mann's Zauberberg*, Nueva York, Peter Lang, 1995.

Kermode, Frank, *The Genesis of Secrecy*: *On the Interpretation of Narrative*, Cambridge, Harvard University Press, 1979.

Levenson, Michael, *Modernism*, New Haven, Yale University Press, 2011.

______, "Introduction", *The Cambridge Companion to Modernism*, Nueva York, Cambridge University Press, 1999.

Levin, Harry, *The Gates of Horn*, Oxford, University of Oxford Press, 1963.

Levinas, Emmanuel, *Totality and Infinity*: *An Essay on Exteriority*, trad. Alphonso Lingis, Pittsburgh, Duquesne, 1969.

Lukács, György, "The Ideology of Modernism", *The Novel*: *An Anthology of Criticism and Theory* 1900-2000, ed. Dorothy Hale, Nueva York, Blackwell, 2006.

Marais, Michael, "From the Standpoint of Redemption: Aesthetic Autonomy and Social Engagement in J. M. Coetzee's Fiction of the Late Apartheid Period", *Journal of Narrative Theory* 38, 2, verano, 2008, pp. 229-248.

______, "Languages of Power: A Story of Reading Coetzee's Michael K", *English in Africa*, vol. 16, No. 2, octubre 1989, pp. 31-48.





______, "'Little Enough, Less than Little, Nothing': Ethics, Engagement, and Change in the Fiction of J.M. Coetzee's Writings". *Modern Fiction Studies*, 46, 1, Primavera, 2000, pp. 159-182.

McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Londres, Routledge, 1987.

______, *The Cambridge Introduction to Posmodernism,* Nueva York, Cambridge University Press, 2015.

Merivale, Patricia, "Audible Palimpsests: Coetzee's Kafka" en Graham Huggan and Stephen Watson, *Critical Perspectives on J.M. Coetzee*, Nueva York, St. Martin Press, 1996, pp. 98-112.

Morphet, Tony, "An interview with J.M. Coetzee", *Social Dynamics*, 10, 1, 1984, pp. 62-65.

Most, Gleen, *Doubting Thomas*, Cambridge, Harvard University Press, 2005, ebook.

Nagel, Thomas, *The View from Nowhere*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought*: *the Intelligence of Emotions*, Nueva York, Cambridge University Press, 2001.

Olsen, Lance. "The Presence of Absence: Coetzee's *Waiting for the Barbarians*", *Ariel* 16, 2, 1985, pp. 47-56.

Pascal, Roy, *Kafka's Narrators, A Study of his Stories and Sketches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.



Peaver, Richard, "Foreword", en Dostoievsky, *Demons*, Vintage Books, 1995, pp. vii-xxiii.

Pippin, Robert, "The Paradoxes of Power in the Early Novels of J.M. Coetzee", *J.M. Coetzee and Ethics*, Nueva York, Columbia University Press, 2010, pp. 19-41.

Platón, "Ion", en *Diálogos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1922.

Poyner, Jane, *J.M. Coetzee and the Paradox of Post-Colonial Authorship*, Surrey, Ashgate, 2009.

Rich, Adrianne, "When We Dead Awaken: Writing as Revision", *On Lies*, *Secrets*, *and Silence*: *Selected Prose*, 1966-1978, Nueva York, Norton, 1979, pp. 40-41.



Robertson, Ritchie, *Kafka*: *A Brief Insight*, Nueva York, Sterling, 2004.

______, "Introduction", en Kafka, *The Metamorphosis and Others Stories*, Oxford, Oxford World's Classics, 2009.

Sanders, Julie, *Adaptation and Appropiation*, Nueva York, Routledge, 2006.

Shklovsky, Viktor, *Literature and Cinematography*, Londres, Dalkey Archive, 2008.

______, *Theory of Prose*, Nueva York, Dalkey Archives, 1990.

Stam, Robert, *Literature through Film*: *Realism*, *Magic and the Art of Adaptation*, Nueva York, Blackwell Publishing, 2005.





Steegmuller, Francis, *Flaubert and Madame Bovary: A Double Portrait*, Londres, Macmillan, 1939.

Steiner, George, *Language and Silence*, Nueva York, Pelican Books, 1967.

Taylor, Charles, *The Sources of the Self, The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.

Terras, Victor, *A Karamazov Companion, Commentary on the Genesis, Language, and Style of Dostoevsky Novel*, Londres, University of Wisconsin Press, 1981.

______, *Reading Dostoevsky*, Londres, University of Wisconsin Press, 1998.

______, "The Realist Tradition", en *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Thompson Oenning, Diane, *The Brothers Karamazov and the Poetics of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

Tihanov, Galin, *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin, and the Ideas of their Time*, Oxford, Claredon Press, 2000.

Walsh, Ann Rachel, "Not Grace, then, but at Least the Body: Accounting for the Self in Coetzee's *Age of Iron*", *Twentieth-Century Literature* 56, 2, verano 2010, pp. 168-195.





Watson, Stephen, "Colonialism and the Novels of J.M. Coetzee". *Research in African Literatures* 17, 3, 1986, pp. 370-391.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel*: *Studies en Defoe*, *Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press, 2001.

Wittgenstein, Ludwig, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe, Nueva York, Macmillan, 1971.

Wooday, James, *Borges*: *A Life*, Nueva York, Basic Books, 1997.

Yeoh, Gilbert, "J.M. Coetzee and Samuel Beckett: Ethics, Truth Telling, and Self Deception". *Critique* 44, 4, verano 2003, pp. 331-348.




Yurkievich, Saúl, "Del anacronismo al simulacro", en *Suma Crítica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.



KAFKA, DEFOE Y DOSTOIEVSKI EN LA ESCRITURA DE J. M. COETZEE

Coeditado por el Instituto de Investigaciones Filológicas, siendo jefa del Departamento de Publicaciones Guadalupe Martínez GP.

Se terminaron de imprimir 500 ejemplares el mes de marzo de 2017, en los talleres de Impresión y Diseño, Suiza 23 bis, Colonia Portales, México, D.F.,

Impresión offset sobre papel bond cultural ahuesado de 90 g/m^2 para los interiores y cartulina sulfatada de 14 puntos para los forros.

Para su formación se utilizaron las familias tipográficas Gotham Narrow de Jonathan Hoefler & Tobias Frere Jones, diseñada en 2000, en 12, 14 y 24 pts., y Minion, diseñada por Robert Slimbach, en 1992, inspirada en la belleza de las fuentes del Renacimiento tardío, en 11.5/14 pts.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de Emiliano Becerril Silva.

La portada fue realizada por Ana Bellido y la formación por Lucero Vázquez.

Ciudad de México, 2017

